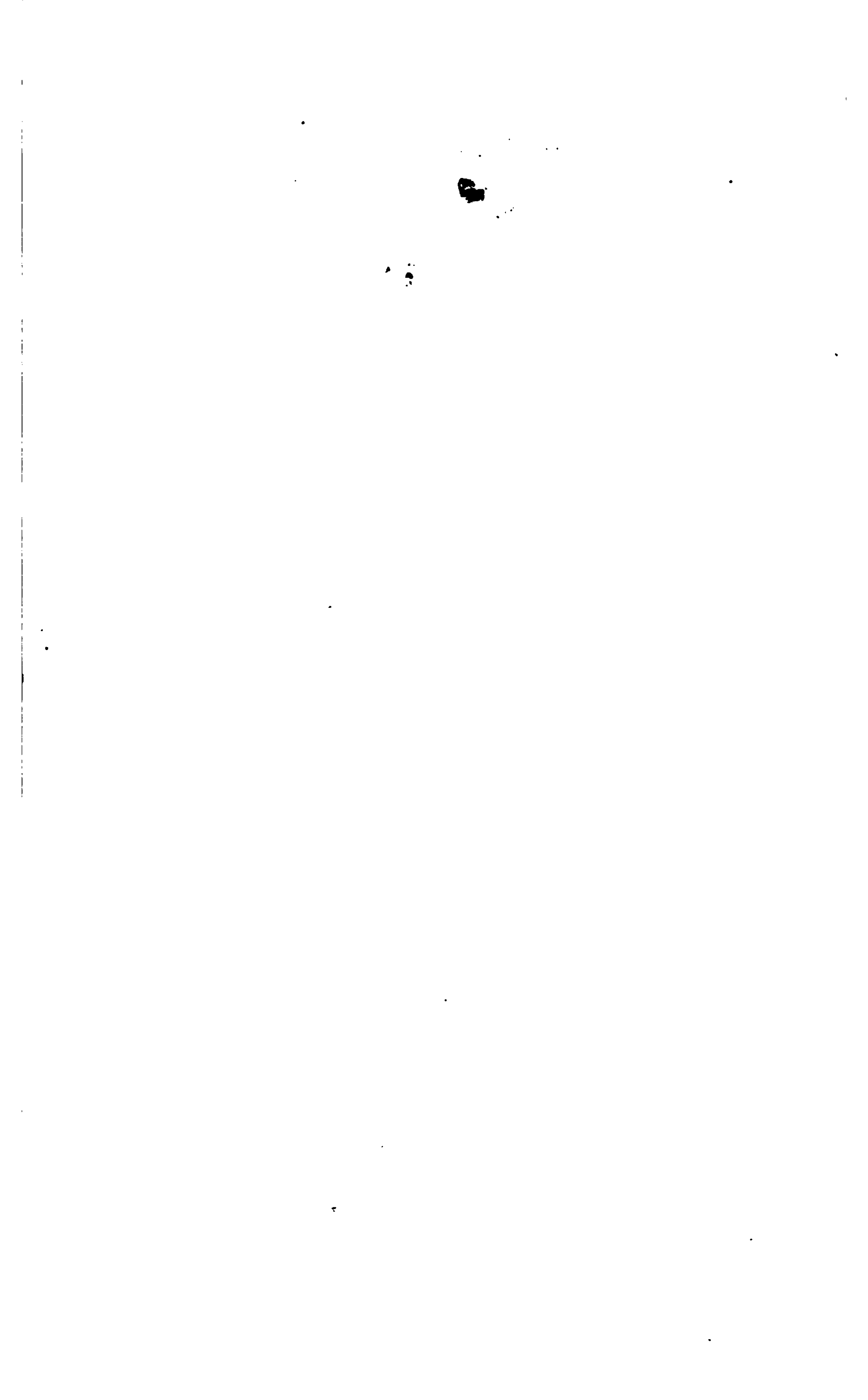
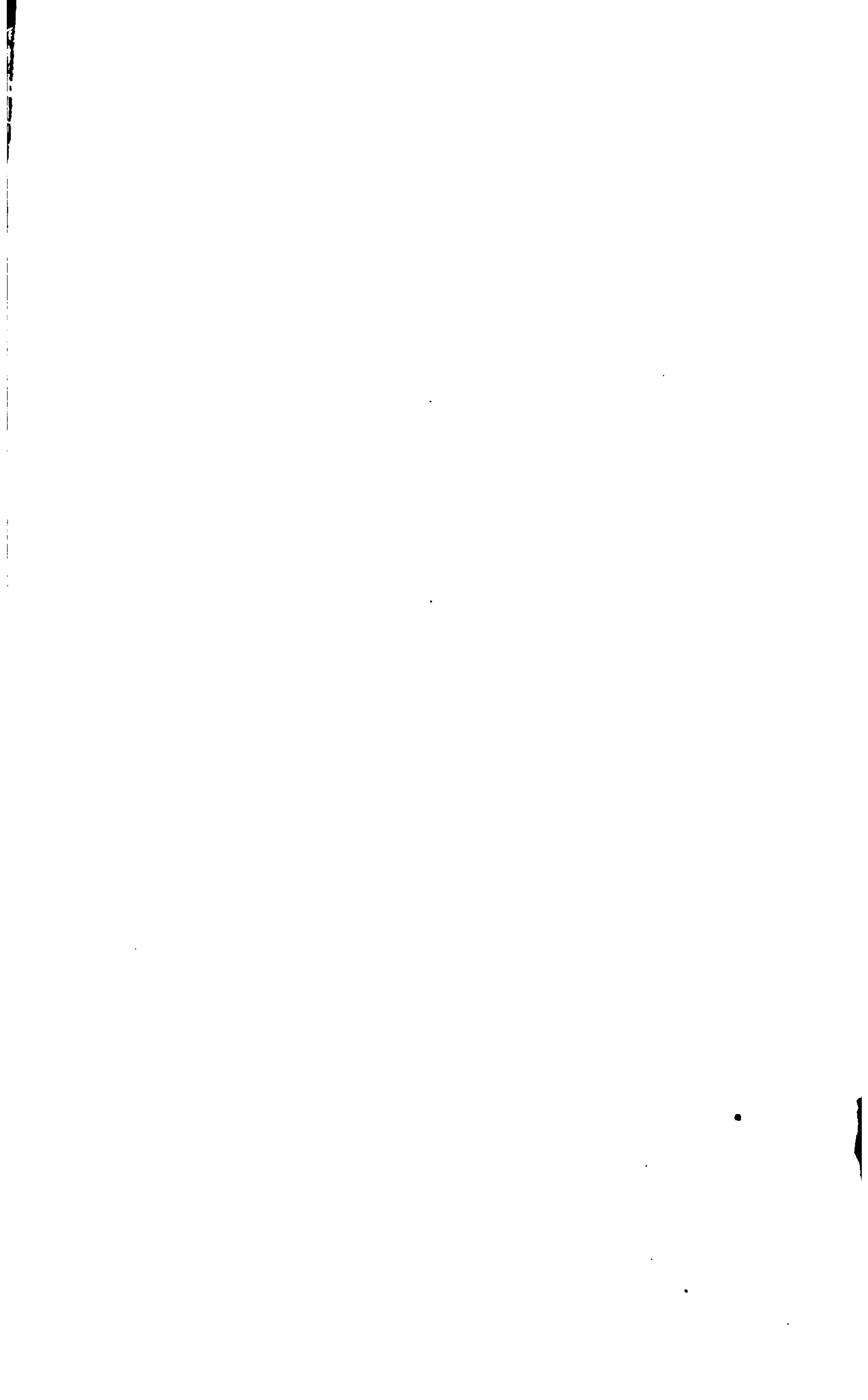
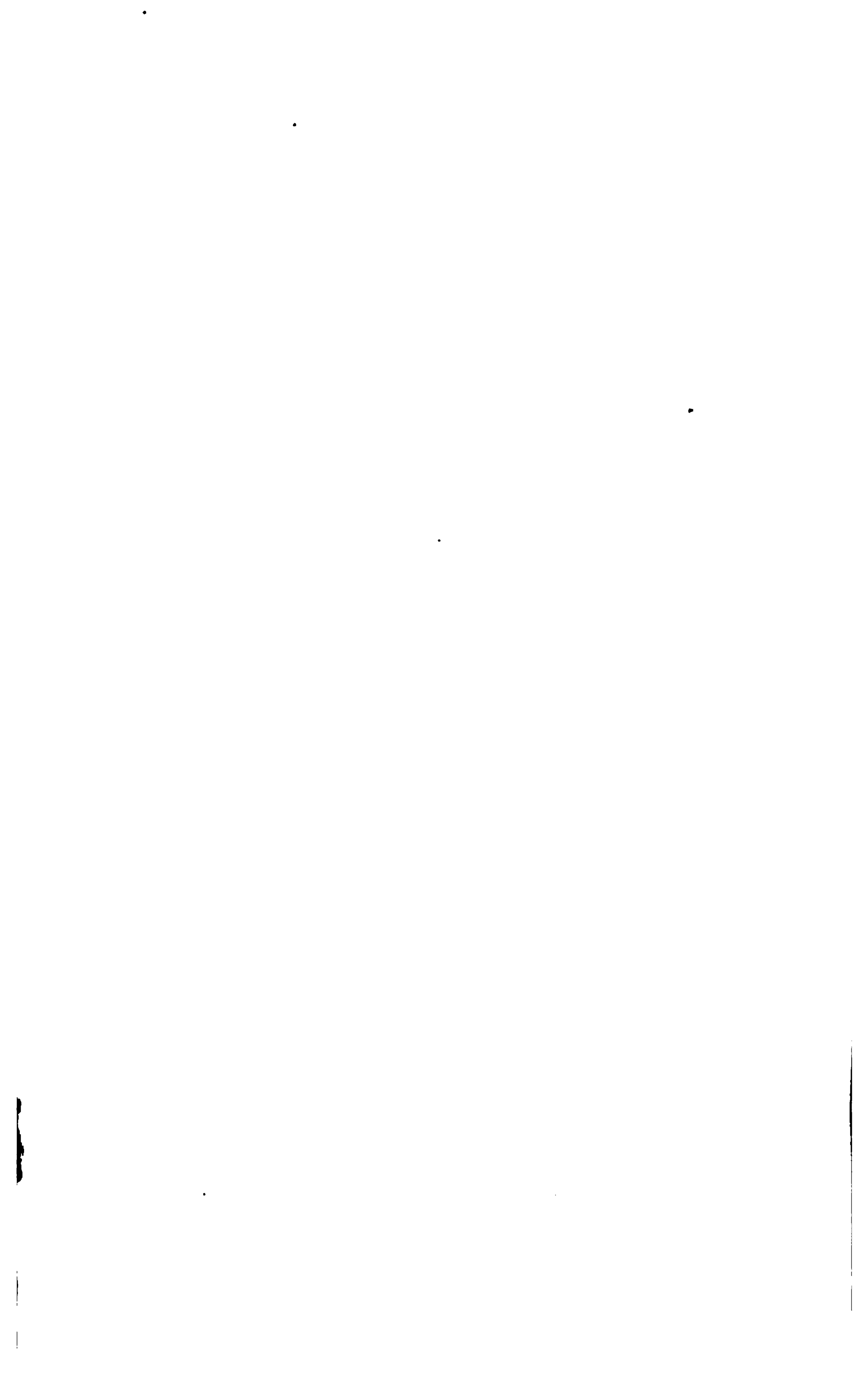
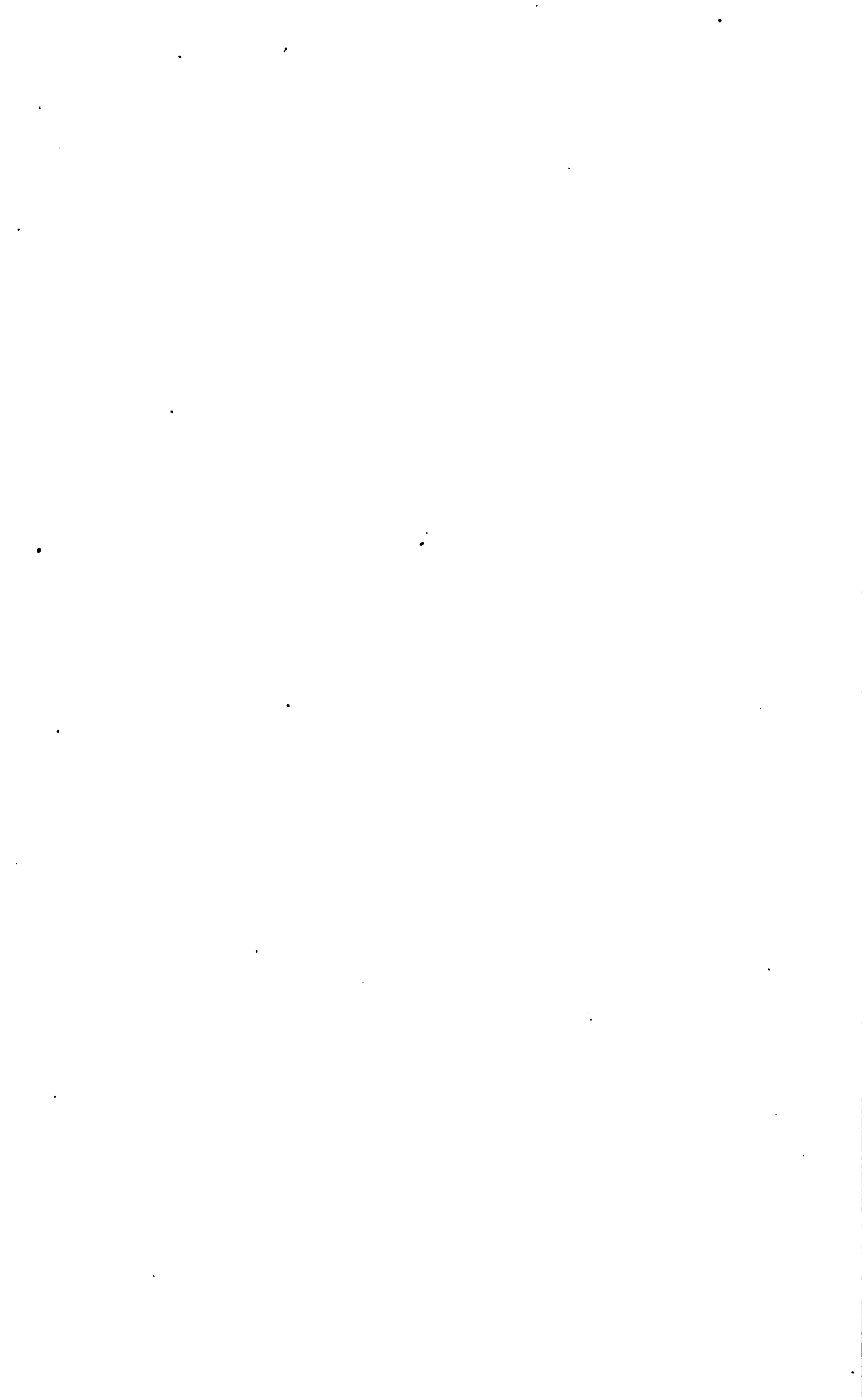


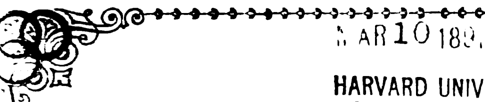












MUSIKALISCHE KOMPOSITIONSLEHRE

PRAKTISCH-THEORETISCH

VON

DR. A. B. MARX.

NEU BEARBEITET VON

DR. HUGO RIEMANN.

VIERTER THEIL.

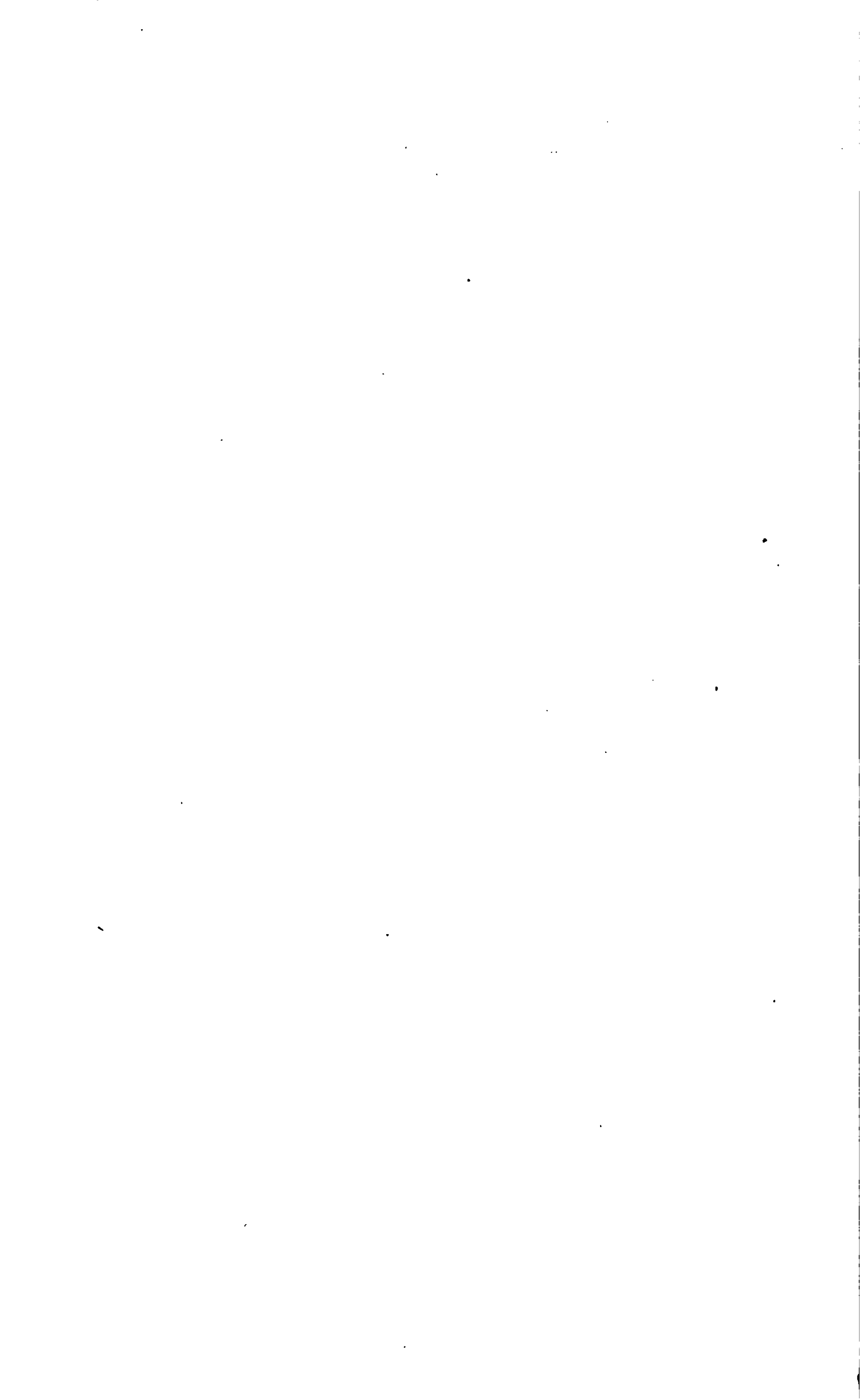
FÜNFTE AUFLAGE.



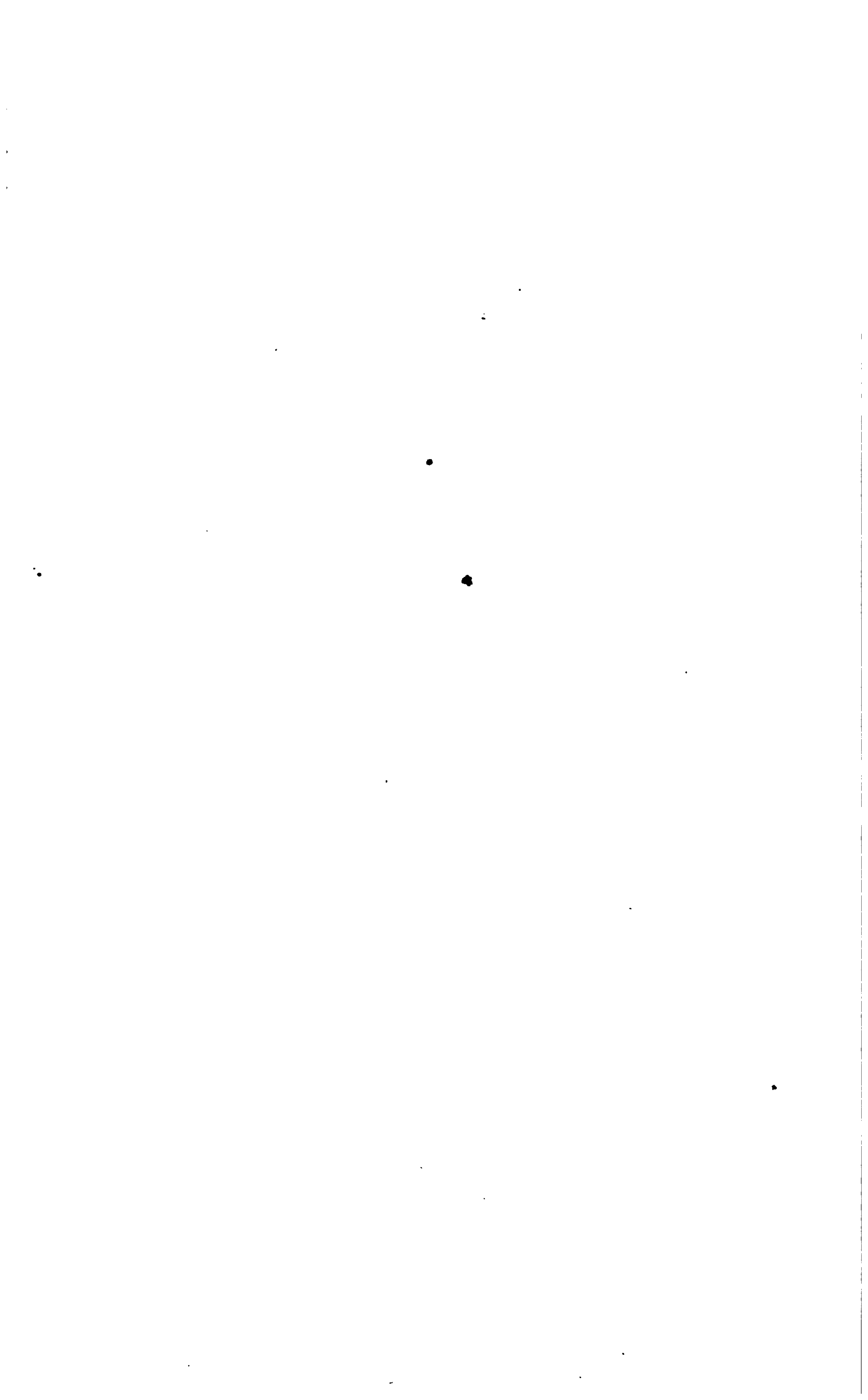
LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1888.



Die Lehre von der musikalischen Komposition.



Die Lehre

von der

musikalischen Komposition,

praktisch theoretisch

von

Adolf Bernhard Marx.

Neu bearbeitet von

Dr. Hugo Riemann.

Vierter Theil.

Fünfte Auflage.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1888.

Entd Stat. Hall. London.

Vor- oder Nachwort

zur ersten Auflage.

Ein fast zehnjähriger Zeitraum liegt zwischen der ersten Vorrede dieses Werkes und dem dasselbe schliessenden Nachwort, — ein längerer Zeitraum, als vorausgesehen und vorausgesagt worden. Dass nicht Säumigkeit ihn veranlasst und ebensowenig Berufspflicht und Liebe sich erschöpft, wird hoffentlich schon derjenige Theil der Leistungen des Verfassers, der seitdem öffentlich geworden, und seine unermüdliche Sorgfalt für die neuen Ausgaben der ersten Theile bezeugen.

Während eines solchen Zeitlaufes ändert sich viel an Menschen und Verhältnissen, zumal in einer Zeit der Gährungen und Schwankungen, wie die unsrige. In einer solchen Zeit liegen Tage, die für den vergeblich angestrebten Fortschritt das Seufzergewicht von Jahrzehnten uns aufdrücken, — und wiederum Tage, in denen das Flügelrauschen wohlaufstürmender Jahrzehnte in Einen begeisternden Riesenakkord seelenschmelzend zusammenströmt. Oder wäre es Täuschung, dass die Tage seit dem 11. April bald so viel vorangegangene Jahre aufwiegen im Leben der Nation? Und muss nicht der höhere Pulsschlag in diesem Leben unserer kreisenden Zeit frisches Blut durch alle Adern des Daseins treiben? mit der Erhebung im Geiste der Völker auch dem Geiste der Kunst ein neuer Tag strahlenderer wärmenderer Sonne voll anbrechen?

Ich nun bekenne unverhalten und freudig: dass mir die Kunst, wie viel Wonnen sie mir auch seit der Kindheit gespendet, dennoch und durchaus keinen wahren Werth zu haben scheint, als sofern und soweit sie fähig ist und gerüstet, das Leben des Geistes

mitzuleben, den Flug, der unsere Zeit erhebt, mitzuschwingen, die Stunde selbsttheilnehmend an ihrer That mitzuleben, die der Menschheit in ihrem Vorschreiten schlägt. Wer mit ihr die leidige Musse vertändeln will, der thue es. Wer in ihrem Kreise schauprunken will, der habe es. Wer am Halbschlummer jener weichseligen Gefühls-Dämmermomente Genügen findet, die uns ausschliesslich als das Gemüthvolle angepriesen werden, als das deutsche Gemüthsleben, — aus der thatlosen Schäferzeit, die Deutschland neben dem ehernen Gang der Weltgeschichte hinträumte, — dem sei es sammt aller Sympathie der »weichgeschaffenen Seelen« gegönnt. Wer seine Kunst und sich verkaufen will an die hin und her wankenden Gelüste der Menge, deren Schuld es nicht ist — denn überall, wo die Kunst gesunken, ist sie es nur durch die Schuld der Künstler — wenn sie auf hundert Irrgängen »den unbekannten Gott«, den Verheissenen der kommenden Zeit sucht und einstweilen vom geweihten Ochsen Aegyptens zum goldenen Kalb Arabiens tänzelt: wer das und all' dergleichen will und zu erlangen trachtet, dem bekomme es, wie es kann. Die Langweile eurer Salons, der Flitter eurer Virtuoseneitelkeit, eure welschen Lüste, euer Schacher mit den Effekten dreier Länder, euer schönthuerisches Liebedienern rechts mit Klassizität und links mit Romantizismus, mit Allem, was von Bach bis Beethoven und Berlioz Glück gemacht und — sich nachahmen lässt: das Alles will nicht so gar viel bedeuten und sagen gegen die Zeugenschaft der vorangeschrittenen Jahrhunderte und die Forderung einer charaktervolleren geisteskräftigeren Zukunft, das kann den Beweis und den Trost der Geschichte nicht überstimmen. Die Geschichte aller Künste aber lehrt, dass das wahre Kunstwerk nur aus der reinsten Geisterhebung erblüht und nur unter der Bedingung treuester Widmung und Hingebung an die Idee, ohne alles Rücksichtnehmen und Abmäkeln oder Zuputzen geboren wird zum ewigen Leben; alles Andere achtet sie für Tand, sei es auch durch die Laune des Tages noch so schön vergoldet und gepriesen, — die Morgenluft verweht es, wie die Asche vergilbter Billetdoux von der Flamme des Lichts.

Doch — — das sind Gedanken, die einem anderen Raum* und Augenblick aufbehalten sein müssen. Nur das sollte gesagt

* »Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts« vom Verfasser.

sein: der zehn- — und vielmehrjährige Dienst dieses Werkes ist jener wahren und ewigen Kunst gewidmet, die allein ernstliche und tiefste Vorbildung fordert und werth ist. In diesem Bewusstsein ist das Werk begonnen und geschlossen worden; hierin ganz sicherlich bin ich bis heute derselbe geblieben, denn es ist dasselbe nur unmittelbarer Ausfluss der Idee, die mich früh ergriffen und bis heute erfüllt und getragen, die durch glückliche Erfolge wohlthuend durchwärmt, unter Fehlschlägen nur geprüft und gestählt werden konnte. Manche glückliche und manche trübe Stunde ist daran vorübergegangen; manches Verhältniss, das für ewig gelten sollte, hat sich seitdem gelöst; dahingegangen ist mancher (ich nenne den ehrwürdigen Rochlitz und den edlen von Miltitz) der ersten Freunde, die das Werk sich gewonnen, — vorausgegangen ist mir mehr als ein Jünger (ich nenne die edelgesinnten Haäs, Heuser, Velten), dessen vielversprechende Blüthen nicht zum Fruchtsegen bestimmt waren. Was aber an unserem Thun recht ist, das wird leben. Und was nicht recht ist, — wäre es unser Alles! — das muss vergehen und mag vergehen. Wir haben doch nicht umsonst gelebt.

Am 15. Mai 1847.

Adolf Bernhard Marx.

Zur zweiten und dritten Auflage.

Zwischen ihnen und der ersten liegen jahrhundertschwere Jahre des Ringens im Schoosse der europäischen Völkerfamilie; eines Ringens, — noch ohne Entscheidung, wohl aber stark durch die Zuversicht: dass sich erfüllen muss, was das erkannte Bedürfnis der Völker ist; dass der wahre und gerechte Fortschritt jetzt so wenig ausbleiben kann, wie jemals; dass er, wie jederzeit, durch Hemmung nur gestärkt und gesichert wird.

Diese Überzeugung ist die Stütze des Verfassers und seines Wirkens; denn alle Lebens- und Wirkenskreise sind enthalten im Lebenskreise des Volkes und vom Zustande des Volkes unbedingt abhängig. Ein edles Volk allein ist der Kunst würdig; ein sich erhebendes allein hat gerechte Aussicht, seine Kunst aus der

Asche ausgelebter Zustände neu auf goldenen Phönixschwingen der jungen Sonne sich entgegenflügeln zu sehen.

Der wahren Kunst von Anfang an zu eigen gegeben, widmet sich diese Lehre denen, die Glauben und Kraft für die Zukunft in sich tragen, furchtlos und freudig selbst zeitige Hemmung, — müsste es sein, selbst Rücktritt der Kunst ertragend, wenn der Fortschritt, der den Völkern geboten ist, es fordert. Denn ein Volk ist mehr, und mehr werth, als seine Kunst, da diese nicht sein kann ohne es, und nichts Besseres sein kann, als wiederum das Volk, das sie in sich trägt, mit sich erhöht, im elenden Falle mit sich hinabzieht, bis der Erkennende sich abwenden muss mit jenem Worte des grossen Fortschrittmannes: »Lass die Todten ihre Todten begraben«.

Glauben und Kraft für die Zukunft bewahre sich jede deutsche Künstlerbrust! aber mit ihnen Treue für den Beruf unseres Volkes, in der Tonkunst wie überall! Der Beruf unseres Volkes, der deutschen Künstler Beruf ist aber: überall den Geist walten zu lassen über dem Stoffe, — den Geist der Wahrheit über Schein und käuflichen Trug, — die Wahrheit, das Kind treuer und ausharrender Vernunftarbeit, hoch emporragend über willkührlichen Einfall und ichtig-nichtige Laune.

So haben es die Meister deutscher Kunst gehalten; so der letzte der Vorangegangenen, Beethoven; so soll es unter uns ferner gehalten werden. Daran wird so wenig das heute von der eitelkeitvollen und seit jeher musikalisch-unfruchtbaren Seinestadt sich herandrängende Blendwerk, trotz aller Künste der Clique und Claque und Erkaufung, etwas Wesentliches ändern, als es jemals die unendlich mehr verführerische Sinnensüssigkeit der Welschen vermocht. Jenen ruft der echte Künstler das Wort zu, das Marat von Voltaire hat hören müssen:

Je vous laisse le néant! un vaste empire.

Berlin, am 14. Oktober 1851
und 4. März 1860.

Adolf Bernhard Marx.

Vorwort

zur fünften Auflage.

Was der im vierten Bande der Kompositionslehre niedergelegten Anleitung zur Instrumentation einen bleibenden Werth verleiht, ist die eingehende, immer wieder mit anderen Worten und Bildern versuchte Charakterisierung der einzelnen Individuen des Orchesters, welche auch ein Berlioz nicht übertroffen hat. Der Herausgeber der neuen Auflage hat auch in diesem Bande mit Pietät jede Änderung vermieden, welche nicht durch die neuere Entwickelung des Instrumentenbaues und Instrumentierungswesens unbedingt geboten war; doch wird man immerhin eine grössere Anzahl durchgreifender Umgestaltungen bemerken. Das zu Marx' Lebzeiten noch wohlbegreifliche und bis zu einem gewissen Grade sogar entschieden berechtigte Sträuben gegen das Eindringen der Ventilinstrumente ins Orchester musste angesichts des unbestreitbaren Sieges derselben auf der ganzen Linie natürlich aufgegeben werden; andererseits hat sich aber auch herausgestellt, dass man um die Mitte dieses Jahrhunderts den Werth einiger chromatischen Instrumente überschätzte: wir sind heute darüber ausser Zweifel, dass das Tenorhorn nicht ins Orchester gehört, ja, wer weiss, ob man nicht auch noch die Basstuba — das einzige jetzt für orchesterfähig erachtete Blechinstrument weiter Mensur — zu Gunsten posaunenähnlicher eng mensurierter tiefer Bassinstrumente (Bass- und Kontrabassposaune [mit Ventilen]) schliesslich wieder ausmerzen wird!

Einige Instrumente, die Marx als noch gebräuchliche beschrieb, mussten als inzwischen gänzlich veraltet in den Anhang verwiesen werden (Serpent, Ophikleïde, Basshorn). Auch waren in einigen wenigen Fällen irrige Anschauungen zu berichtigen. Alles in allem blickt aber der Herausgeber mit Dank und Freude auf seine Arbeit zurück und empfiehlt den jungen Kunststudierenden aufs neue Ad. B. Marx' Kompositionslehre als das Vermächtniss eines berufenen Lehrers aufs allerangelegentlichste.

Hamburg, im August 1888.

Dr. Hugo Riemann.

Inhalt.

Vierter Theil.

Fortsetzung der angewandten Kompositionslehre.

10. Buch. Ensemblesatz.

Anhang.

Vierter Theil.

Fortsetzung

der angewandten Kompositionslehre.



EINLEITUNG.

1. Aufgabe des vierten Theiles.

Der vierte und letzte Theil des Lehrbuches hat die im dritten begonnene Lehre von der angewandten Komposition zu vollenden. Sein Inhalt stellt sich in folgenden Gruppen zusammen.

I. Harmoniemusik,

oder Komposition für Blasinstrumente. Dass und aus welchem Grunde wir dieser Lehre die von der Orgelkomposition zuordnen, wird sich an seinem Orte (S. 7) zeigen.

II. Orchestersatz,

der den Satz für volles Orchester, also für den Verein der Saiteninstrumente mit Harmoniemusik begreift. Auch die Schlaginstrumente (Pauken u. s. w.) gehören, wie sich versteht, dem Inbegriff des Orchesters an, kommen aber schon bei der Harmoniemusik zur Sprache.

III. Ensemblesatz.

Mit diesem Namen — in Ermangelung eines deutschen — bezeichnen wir den Verein von Solo- und Orchestersatz, von Solo- und Chorgesang im Verein mit dem Orchester. Hier erst kommen diejenigen Formen der Gesangmusik (Arie u. s. w.) zur Sprache, die zwar auch ohne Orchester, z. B. mit Klavierbegleitung, darstellbar sind, in der Regel aber und am günstigsten mit Orchesterbegleitung auftreten. Da sie aus früheren Lehrabschnitten geläufig sind, so konnten sie unbedenklich sogleich zu vollkommener Ausübung überliefert werden.

2. Vorbildung.

Die wichtigste Vorbereitung für diesen Theil der Lehre, nächst dem in den früheren Theilen Gegebenen, ist unausgesetzte, aufmerksamste Beobachtung aller Orchesterinstrumente, vornehmlich nach dem Klang eines jeden und nach ihrer Verschmelzung unter einander. Keine Sprache — wir wiederholen nochmals mit Nachdruck das Th. III, S. 8 Gesagte* — reicht für Bezeichnung

* Es scheint nicht überflüssig, das Theil III zur Vorbereitung für den Jünger Ausgesprochene hier, wo die Zeit der Anwendung gekommen ist, zu wiederholen, da wir mehr als einmal erfahren, dass jene Vorerinnerung vernachlässigt und dann die Folgen drückend und hemmend genug empfunden worden sind.

»Wir rathen (sagt Theil III) Jedem, dem es mit seinen künstlerischen Studien Ernst ist, dringend: schon jetzt und von hieran unausgesetzt den Klang der verschiedenen Instrumente — und zwar in jeder Tonlage — mit der höchsten Aufmerksamkeit und niemals nachlassender Beharrlichkeit zu beobachten und sich einzuprägen. Es ist unerlässliche Bedingung für die an Gestalten und Freuden überreiche Kunst der Instrumentation, überhaupt für tiefere und vollständige Kunstbildung, dass man sich in Klang und Wesen der Kunstorgane ganz und mit inniger Theilnahme eingelebt, sich mit ihnen vollkommen vertraut gemacht habe. Wer diese Bedingung nicht erfüllt, wird auch das Wort der Lehre nicht fassen, vielweniger mit Lebendigkeit und Eigenthümlichkeit für jene Organe erfinden können.«

dieser so schwer zu bestimmenden und doch so bedeutungsvollen und einflussreichen Wesenheiten hin; kein Lehrer kann mehr als Andeutungen geben, und selbst diese nur in der Form ungefährer, niemals ganz treffender Vergleichungen. Hier muss also nothwendig die sinnliche Wahrnehmung des Jüngers dem blos andeutenden Worte des Lehrers entgegen und zu Hülfe kommen. Diese Forderung und der am angeführten Orte an sie geknüpfte Rath ist um so gegründeter, da wir uns hier auf ein Gebiet begeben, auf dem selbst die Meister weiter von einander abweichen, als auf früheren, ein Gebiet — das der Orchestration — das selbst in der Kunst noch zu neu angebaut, im wahrhaft freien Bewusstsein zu jung ist (man kann ohne Ungerechtigkeit gegen einzelne Lichtblicke und Kraftäusserungen der Vorgänger kaum Gluck, mit Sicherheit nur erst Haydn als ersten Meister nennen), als dass die Lehre wagen dürfte, allgemeine Einstimmung nur zu hoffen, geschweige zu fordern.

3. Grenze der Kompositionslehre.

Schon hierin werden wir also eine nothwendige Grenze der Kompositionslehre gewahr; sie geleitet bis in das sich selber noch lange nicht, oder vielmehr niemals abgeschlossene Kunstleben, das nun der gereifte Kunstjünger — und Jünger bleiben wir alle, selbst in der sogenannten Meisterschaft, denn wer lernt aus! — mitzuleben und an seinem Theil zu fördern hat. Zugleich sehen wir den Kreis der Kunstformen und das Reich der Kunstorgane sich vollständig abrunden; wir haben erfahren und hoffentlich erprobt, womit und wie — in welchen Formen wir wirken können. Was uns zu wirken, zu schaffen beschieden? — das hängt von höherer Bestimmung, von dem Inhalt unserer selbst, von unserer allgemeinen Bildung, von dem Zeit- und Volksmoment ab, in dem wir leben, von der Treue und Liebe gegen unsere und unserer Zeit und Kunst Bestimmung. Das künstlerisch-wissenschaftliche Bewusstsein hierüber zu wecken und zu festigen, liegt ausser den Grenzen der Kompositionslehre; es ist das die Aufgabe der Musikwissenschaft.

»Zu diesem Zwecke genügt keineswegs, das man blos Musik — und wäre es die beste — höre. Denn bei der Empfänglichkeit für Kunst, die in jedem Jünger vorausgesetzt werden muss, ist, je trefflicher die Kunstdarstellung, um so mehr zu erwarten, dass der Hörer über der Macht des Kunstwerkes im Ganzen die Beobachtung der mitwirkenden, oft untergeordneten Tonstoffe versäume. Es muss daher jede Gelegenheit wahrgenommen werden, die Instrumente einzeln, ausserhalb jener verführerischen Darstellungen zu hören. Hier, in Musikproben, bei geringeren weniger anziehenden Aufführungen (in denen wir uns leichter vom Ganzen ab auf die einzelnen Stofftheile wenden) ist in der That oft tiefer zu beobachten, als in wichtigeren und anziehenderen Musiken.«

Der Studierende (fügen wir zu) muss abstrahieren lernen vom Ganzen, um sich nur der Beobachtung des bestimmten Instrumentes hinzugeben. Er soll taub sein für den Inhalt des Tonsatzes, mag nicht wissen, ob derselbe ein Marsch oder Tanz, Dur oder Moll sei; aber unablässig soll er sich einprägen: wie klingt dieses Instrument? wie klingt es in der Höhe? in der Tiefe? u. s. w.

Uebrigens ist bei Anführungen aus den vorangehenden Theilen die 9. Auflage des ersten, die 6. des zweiten, die 5. des dritten Theiles, — sowie die 9. Auflage der allgemeinen Musiklehre gemeint.

Achtes Buch.

Die Harmoniemusik.

Einleitung.

Unter Harmoniemusik versteht man bekanntlich den Satz für Blasinstrumente. Diesen schliessen sich, als zu demselben Satze gehörig, die Schlaginstrumente (Pauken, grosse Trommel und die übrigen zur Janitscharenmusik gehörigen) an.

Der Chor der Blasinstrumente ist zwar mannigfacher besetzt, als der der Saiteninstrumente. Aber Charakter und Wirkungsweise aller hierher gehörigen Instrumente sind weit einfacher; auch der Satz und die Aufgaben für Harmoniemusik müssen dem Charakter der Instrumente gemäss einfacher und im Allgemeinen von untergeordneter Wichtigkeit sein. Hierzu kommt, dass die Harmoniemusik zur Lösung ihrer Aufgaben für sich selbst bestehend wirken kann, während das Orchester der Saiteninstrumente nur in seltenen Ausnahmefällen für sich allein auftritt; meistens sich mit Blasinstrumenten verbindet. Aus diesen Gründen erscheint es zweckmässig, mit dem Satze für Harmoniemusik zu beginnen, und dann erst, nach Zuziehung der Saiteninstrumente, zum Orchestersatze, Verein von Saiten- und Blasinstrumenten, überzugehen.

Der Chor der Blasinstrumente zerfällt in die von Metall angefertigten oder

Blechinstrumente,

und in die von Holz angefertigten, die man

Holzblasinstrumente,

oder kürzer Rohrinstrumente, oder Röhre nennen kann. Die nähere Bestimmung und Berichtigung dieser Eintheilung wird an ihrem Orte erfolgen. Hier sind nun wieder die Blechinstrumente die einfacheren, werden daher den Rohrinstrumenten vorgehen.

Voran aber stellen wir die Orgel. Sie nimmt in sofern an der Natur der Blasinstrumente Theil, als ihre Töne vorzugsweise auf den an einer Luftsäule im Innern einer Pfeife durch Anblasen erregten Schwingungen beruhen, wie die Töne der Blasinstrumente, nur dass bekanntlich die letzteren vom lebendigen Athem des Bläsers zum Schallen erregt werden, die Orgelpfeifen aber durch den auf den Druck einer Taste, also ganz mechanisch, eindringenden Luftstrom aus den Orgelbälgen. Aus dem ersteren Umstand ergiebt sich ihre Aehnlichkeit mit den Blasinstrumenten;

ihre Behandlung aber ist der des Klavieres sehr nahe verwandt. Daher scheint sie geeignet, uns aus vertrautem Gebiet in das fremdere der Harmoniemusik vorbereitend überzuführen, wie viel und wie wichtige Unterschiede sich auch zwischen beiden Organen ergeben werden.

I. Kapitel.

Die Orgelkomposition.

§ 1. **Kenntniss des Instrumentes.** Die Töne der Orgel werden bekanntlich durch Pfeifen hervorgebracht, sobald das Niederdrücken einer Taste den Eintritt des Windes aus den Bälgen (Blasbälgen, Orgelbälgen) durch die Windlade u. s. w. in die Pfeife, die ertönen soll, gestattet. Der Mechanismus der Windführung, sowie die ganze Struktur des vielfach zusammengesetzten Werkes* liegen ausser unserem hier gefassten Gesichtskreise; dem Komponisten ist nur wichtig, Ton- und Klangwesen, nebst Schallkraft und Spielweise des Instrumentes zu kennen und sich aus beidem eine sichere Vorstellung von dem Vermögen und Charakter desselben zu bilden.

1. Das Tonwesen.

Gehen wir (für die, denen es mehr oder weniger nöthig) bei der Erkenntniss der Orgel vom Anblick der Klaviaturen aus, durch die das Instrument zum Tönen gebracht wird: so haben wir zunächst zweierlei Klaviaturen zu bemerken, eine — oder auch zwei, ja drei und vier Klaviaturen, die wie bei dem Klavier für das Spiel mit den Händen bestimmt sind und

Manuale

heissen, und eine, auch wohl zwei Tastaturen, deren Tasten mit den Füssen angeschlagen (niedergedrückt) werden und den Namen

Pedal

führen.

Das Manual zeigt eine Reihe Tasten vom grossen *C* bis zum dreigestrichenen *c*, *d*, auch *f* und *g*. Das Pedal zeigt eine Reihe Tasten vom grossen *C* bis zum eingestrichenen *c*, *d*, auch wohl *e*. Die meisten Orgeln reichen im Manual und Pedal nicht weiter,

---

* Wer sich hierüber näher unterrichten will, den verweisen wir auf Becker's »Rathgeber für Organisten«, Seidel's »die Orgel und ihr Bau«, Töpfer's »Orgelbaukunst« und eigene Anschauung unter Leitung eines Sachkundigen.

als bis zu dem angegebenen höchsten *d**; es scheint daher rathsam, in der Komposition nicht höher zu setzen, zumal die Orgel — wie sich gleich zeigen wird — noch auf anderem Wege weit höherer Tonreihen wenigstens für das Manual mächtig ist.

Das Tonsystem, welches sich nach dem Anblick der Klaviaturen zu ergeben scheint, ist aber nicht auf eine einzige Reihe von Tönen oder von ertönen sollenden Pfeifen beschränkt; es sind mehrere, bei grösseren Orgeln viele Pfeifenreihen, die durch dieselben Klaviaturen bald einzeln, bald zu zwei oder mehreren, bald allesammt vereinigt zur Wirkung kommen. Jede dieser Pfeifen- und Tonreihen heisst bekanntlich

Register

und wird mittelst eines neben oder über den Manualen angebrachten Registerzuges (kurzweg auch Register genannt) zur Wirksamkeit eröffnet, so dass eine niedergedrückte Taste die von ihr abhängigen Pfeifen jedes Registers zum Tönen bringt, das gezogen worden ist. Angenommen, es ständen im Manual einer Orgel die drei Register

Violon 8 Fuss,
Rohrflöte 8 Fuss,
Gedakt 8 Fuss,

so würde jedes dieser Register eine Reihe Pfeifen enthalten, die die Töne vom grossen *C* bis zum dreigestrichenen *f* (oder wie hoch die Klaviatur reicht) angäbe. Zöge nun der Spieler das erste Register, so brächte jede Taste ihre Pfeife in diesem Register zum Tönen; zöge er zwei oder alle drei Register, so würde jede Taste bei ihrem Anschlag die zwei oder drei Pfeifen der gezogenen Register zum Tönen bringen, es würde jeder Ton von zwei oder drei verbundenen Instrumenten (Pfeifen) angegeben werden.

Diese Register sind vor allen Dingen nach der Tonhöhe und dem Toninhalt verschieden. Einige geben die Töne so an, wie wir sie oben genannt und wie sie auf dem Klavier erscheinen. Diese Register heissen

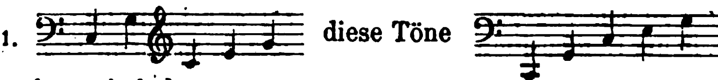
achtfüssige

oder haben Achtfusston**. Andere geben statt des geschriebenen Tones die tiefere Oktave, so dass also die Noten

---

* Alten und unvollkommenen Werken (Orgeln) fehlt bisweilen das grosse *Cis*, oder auch ein Theil der tiefsten Oktave, oder die Töne der Obertasten. Auf dergleichen Mangelhaftigkeiten ist nicht weiter Rücksicht zu nehmen, da sie nur zu den seltenen Ausnahmen gehören.

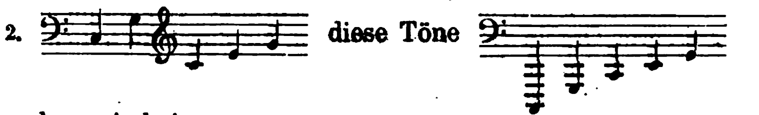
** Die Pfeife des tiefsten Tones (Gross *C*) hat acht Fuss Länge; daher der Name. Die folgenden Namen sind in gleicher Weise zu erklären.

1. 
diese Töne

ergeben; sie heissen

sechszehnfüssige,

oder haben Sechzehnfusston. Andere geben statt des geschriebenen Tones die zweite tiefere Oktave, so dass also die Noten

2. 
diese Töne

ergeben; sie heissen

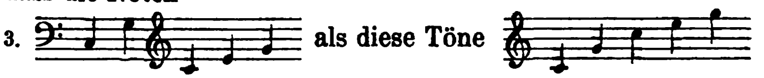
zweiunddreissigfüssige,

oder haben Zweiunddreissigfusston.

So giebt es nun ferner

Vierfuss-Register,

die die höheren Oktaven der vorgeschriebenen Töne angeben, so dass die Noten

3. 
als diese Töne

erklingen; ferner **Zweifuss-Register,**
die die zweite höhere Oktave geben (statt des grossen *C* das eingestrichene); endlich **Einfuss-Register,**
die die dritte höhere Oktave (statt des grossen *C* das zweigestrichene) hören lassen.

Hiernach ergiebt sich ein **Gesammtumfang** des Tonsystems vom zweiunddreissigfüssigen (Doppel-Kontra) *C* bis wenigstens zum fünfgestrichenen *c*, oder **von wenigstens acht Oktaven.**

Allein diese Tonreihe kann nicht füglich selbständig gebraucht werden. Die Zweiunddreissigfuss-Register bringen besonders in der Tiefe theils so unsichere, theils so rauhe Töne hervor, dass man sie nicht — oder wenigstens nicht nach dem Sinn und Charakter des Instrumentes für sich allein gebrauchen kann. Sie werden nur in Verbindung mit sechzehnfüssigen und noch höheren Registern zu deren macht- und würdevoller Verstärkung verwendet, so dass eigentlich nicht sie, sondern der Achtfusston oder Sechzehnfusston als hauptsächlicher Ton, als Kern des Tonkörpers gelten. Wiederum liegen die zwei- und einfüssigen Register so weit über die wichtigste und wirksamste Tonregion hinaus und sind in den höheren Regionen von so spitzem und dabei nicht einmal genugsam starkem Klange, dass auch sie nicht für sich allein, sondern nur zur Verstärkung der tieferen Register, namentlich bei vollem Werke, gebraucht werden. Auch von den Vierfuss-Registern gilt mit seltenen Ausnahmen dasselbe, so dass man die wirklich geltende Tonreihe der Orgel **höchstens** vom Kontra-*C*

(dem tiefsten Ton der Sechzehnfussstimmen) bis zum viergestrichenen *c* oder *d* (dem höchsten Ton im Vierfusssystem) rechnen darf. Und auch dies nur in seltenen Ausnahmen. In der Regel dienen auch die sechzehn- und vierfüssigen Register nur zur Verstärkung des Achtfusstones; und wenn Vierfussstimmen allein, als selbstgeltend gebraucht werden, so führt man sie nie (oder sehr selten) höher, als das Achtfusssystem reicht.

Die bisher betrachteten Stimmen sind als Haupt- oder Grundstimmen anzusehen; ihre Tonhöhe ist es, die der Komponist als wesentlichen Ausdruck seines Gedankens zu hören geben will. Neben ihnen treten noch Füll-, Hülfs- oder Nebenstimmen auf, die von dem vorgeschriebenen Tone die Quinte oder Terz, — und endlich Mixturen, die zu jedem Ton der Grundstimme mehrere, dem auf jenem gebauten grossen Dreiklang angehörige Töne angeben. Alle diese Nebentöne sollen nicht für sich gelten und gehört werden, sondern nur — gleich den von Natur mitklingenden Tönen der Aliquottheile* — die Verstärkung, gleichsam die musikalische Atmosphäre des Haupttones bilden. Dieser muss daher auch so stark, von so vielen und starken Grundstimmen angegeben werden, dass er die mitklingenden Töne der Nebenstimmen und Mixturen in sich aufnimmt und nicht zu selbständiger Wirkung kommen lässt. Dann dienen diese wahrhaft zur Stärkung und Verschärfung, nicht zur Verdunkelung des vom Komponisten eigentlich gewollten Tones. Hieraus folgt, dass auch durch die Nebenstimmen und Mixturen das Tonsystem der Orgel für den Komponisten nicht erweitert wird.

2. Das Klangwesen.

Bis hierher haben wir alle Register nur nach ihrem Tongehalt betrachtet. Sie sind aber auch dem Klange nach von grösster Verschiedenheit. Einige ahmen den Klang der üblichen Orchesterinstrumente nach und führen deren Namen, z. B. Violon, Flöte, Oboe, Fagott, Trompete, Posaune, — oder veralteter Instrumente, z. B. Gambe, Schalmei, Bombardon; andere sind der Orgel ganz eigenthümlich, z. B. die Gedakte, Prinzipale und andere mehr; auch *vox humana* und *vox angelica*, die Menschen- und Engelstimmen darstellen sollen, mögen hierher gezählt werden. Es wäre unthunlich und unnütz, alle Register (man kann deren wohl 60 und mehr annehmen) hier aufzuzählen und zu Charakterisieren; das letztere ist kaum mit blosser Beschreibung ausführbar und die Anschauung auf mehreren Orgelwerken ist um

---

* Allg. Musiklehre, S. 158, 172 der 9. Aufl.

so unentbehrlicher, da dieselben Register auf verschiedenen Werken bald unter verschiedenem Namen, bald mit merklich abweichendem Klang auftreten. Nur einige Hauptmomente müssen erwähnt werden.

Alle Orgelpfeifen (also alle Register oder Stimmen) scheiden sich in zwei Hauptklassen: in Labialpfeifen (Lippenpfeife, Flöten) — und in Zungenpfeifen (Lingualpfeifen, Rohrwerke). In den ersteren ist die in der Pfeife enthaltene Luftsäule der tönende Körper. Der Klang dieser Pfeifen ist zwar nach der Struktur in den verschiedenen Registern höchst mannigfaltig unterschieden (wie man schon an den Prinzipal-, Flöten- und Gambenstimmen bemerken kann, die allesammt Labialregister sind), kommt aber doch bei allen darin überein, dass er gefüllt und bei aller Schallkraft, ja sogar bei einem gewissen Grade von Rauheit oder Körnigkeit (wie man unter anderen an den Prinzipalen gewahr werden kann) doch nicht hart, sondern eher sanftansprechend, auch etwas dumpf heraustritt. In den Zungenwerken wird der Ton einer innerhalb der Pfeife durch den eindringenden Luftstrom in Schwingung gesetzten Zunge (einem nur am einen Ende befestigten Messingstreifen, auch Blatt genannt) abgewonnen und die Luftsäule in der Pfeife ist nur mitwirkend, besonders zur Verstärkung des Schalles und zur Bildung der Klangfarbe. Auch die Zungenregister (wie man an den hierher gehörigen Stimmen Oboe, Fagott, Trompete und Posaune bemerken kann) weichen im Charakter bedeutend von einander ab, kommen aber darin überein, dass sie einen scharfen, einschneidenden, hell hervortretenden Klang haben. »So wie der Ton der Labialpfeifen das Geheimnissvolle, Würdige und Ernsthafte in sich vereint und überhaupt das Fundament und die Mauern des Orgeltones bildet, so ist der Ton der Rohrwerke gewissermassen der Putz oder Anstrich derselben, er ist aufmunternd und freundlich, er verleiht dem Orgelton erst den rechten Glanz, benimmt ihm das Matte oder Düstre und umgiebt ihn, so zu sagen, mit dem Festkleide der Wonne und Freude«*.

Aus der Reihe der Labialregister heben wir noch diejenigen hervor, deren Pfeifen oben verschlossen sind, so dass die Schwingung der Luftsäule zurückgeworfen und zum doppelt langen Weg genöthigt wird**. Sie heissen Gedakte (gedeckte Pfeifen) und haben einen dumpferen, bedeckten, stilleren Klang als die offenen. Eine Mittelklasse bilden die halbgedeckten Pfeifen, die zwar gedeckt, in deren Deckung aber ein Loth oder eine kleinere, nach

* Seidel, a. a. O. S. 77.
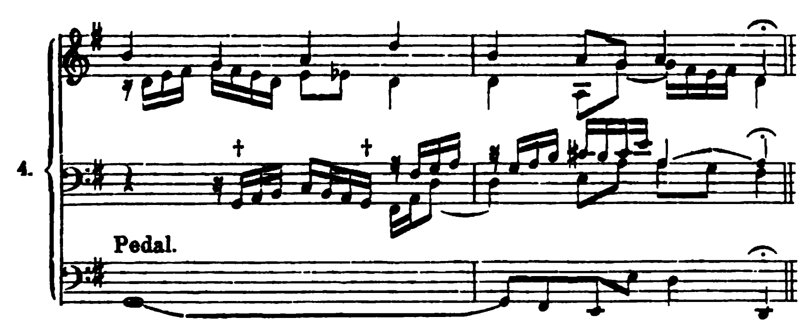
** Die nächste Folge ist, dass eine solche Pfeife einen noch einmal so tiefen (um eine Oktave tieferen) Ton angiebt, als ihre eigentliche Länge gewähren würde.

oben offene Röhre angebracht ist. Bourdon, Subbass und die ausdrücklich so genannten Gedakte sind ganz gedeckte, — die Rohrflöte ist ein halbgedecktes, die Prinzipale sind offene Flötenregister.

Werden nun verschiedene Stimmen, z. B. Gambe und Flöte, gleichzeitig auf derselben Klaviatur vereinigt, so entstehen gemischte Klänge, die wiederum ganz anderen Charakter haben, als die einfachen Register. Die hierbei möglichen Kombinationen durchzugehen und, wenn auch nur andeutungsweise, zu charakterisieren, ist noch unthunlicher, als die Aufzählung der einfachen Register. So viel ist klar, dass es von der Wahl der Register (von der Registrierung, wie der Kunstausdruck heisst) abhängt, ob man sich nur auf die Flötenstimmen oder gar nur auf die Gedakte beschränken, oder ob man mehr oder weniger Rohrstimmen beimischen, oder sich blos letzterer bedienen und so entweder den Charakter der Flöten- oder der Rohrstimmen zur Geltung bringen oder einen gemischten Klang bilden will. Das Nähere muss der eigenen Beobachtung und Registerwahl überlassen bleiben.

3. Schallkraft.

Die Schallkraft der Orgel hängt bei jeder Ausführung zunächst von der Wahl des einzelnen Registers, oder mehrerer vereint wirkenden ab; und zwar können nicht blos die Stimmen einer Klaviatur, sondern auch die Stimmen der verschiedenen Manuale und des Pedals mittelst der Koppeln (Verbindungszüge zum Verein der verschiedenen Klaviaturen) mit einander verbunden werden. Nur ist zu bemerken, dass durch Koppelung die Tasten der verbundenen Klaviaturen auf den meisten Orgeln mit einander zusammenhängend werden. Wenn also dieser Satz —



mit gekoppelten Klaviaturen (Pedal und Manual vereint) gespielt werden sollte: so würden in der vierten Manualstimme die mit † bezeichneten Töne wegfallen, weil ihre Tasten schon mit demselben Tone im Pedale hinuntergezogen sind. Und wenn auch auf

anderen Orgeln die Tasten von einander gelöst bleiben, so sind doch die Pfeifen der Manuale schon in Wirksamkeit gesetzt, können mithin nicht von neuem, als neuer Manualton wirken.

So bietet uns die Orgel nach Tonhöhe, Klang und Schallkraft grosse Mannigfaltigkeit und es steht dem Spieler nur mittelst des Anziehens (Herausziehens) oder Abstossens (Hineinstossens) der Register, die er hören oder wieder schweigen lassen will, selbst im Laufe der Ausführung grosse Abwechselung zu Gebote, die er selbst bei fortwährender Beschäftigung beider Hände nöthigenfalls durch Zuziehung von Gehülfen zum Anziehen und Abstossen der Register erhalten kann und die ihm die Möglichkeit bietet, einzelne Sätze in verschiedenen Graden der Stärke und Weisen des Klanges, nach dem Sinn eines jeden zu Gehör zu bringen. Die sinnvolle Auswahl und Zusammenstellung der Register ist daher eine wichtige Bedingung für die Wirkung des Instrumentes. Auch der Komponist muss damit wenigstens im Wesentlichen bekannt sein; die nähere Kenntniss der Registrierkunst hat er aus den vorgenannten Orgelbüchern und besonders durch eigene Uebung am Werke zu schöpfen. Die letztere ist schon darum unerlässlich, weil jedes Werk seine besondere Individualität hat, je nach Zahl, Fingergrösse und Intonation der Register.

4. Spielweise.

Jedes der Manuale stellt eine Klaviatur dar, die ganz wie die des Pianoforte eingerichtet, (wenn auch von minderer Ausdehnung) ist. Nur fallen die Tasten auf den Orgelklaviaturen tiefer und spielen sich, je mehr Register gezogen werden, um so schwerer (am schwersten also bei vollem Werk), so dass es schon desshalb unmöglich ist, bei gleicher Kraft und Fertigkeit des Spielers auf der Orgel so leicht und schnell zu spielen als auf dem Klavier.* Ferner klingt jeder Ton unwandelbar so lange fort, als seine Taste niedergedrückt bleibt, und verschwindet, sobald die Taste losgelassen wird. Daher erfordert die Orgel ein weit genaueres Spiel als das Klavier. Wenn man auf letzterem einen Gang (a). —



---

* Diesem Uebelstande ist allerdings in neuester Zeit durch den pneumatischen Hebel und andere kunstvolle und kostspielige Vorrichtungen (auch mit Electricität) abgeholfen worden, die nur leider noch nicht in allen Orgeln angebracht sind.

zu kurz abgestossen spielt, so haben selbst bei sorgsam gebauten Instrumenten die Saiten doch immer einen leisen Nachhall, der den Fehler des Spielers einigermaassen mildert; lässt man den oder jenen Finger liegen, so tritt bei der Schwäche des Fortklingens der Missklang nicht gar zu herb heraus. Auf der Orgel dagegen wird ein Gang bei zu kurzem Anschlag durch Pausen (b.) zerrisssen, bei liegenbleibenden Fingern klingt jeder Ton unerbittlich in gleicher Stärke fort und kann leicht (wie bei c. zu sehen) die widrigsten Missstände herbeiführen. Daher muss schon der Komponist dafür sorgen, dass die Hände des Spielers eine sichere Haltung bewahren können; jene weiten Spannungen von Nonen und Dezimen, jene gewagten Figurationen, die auf dem Klavier (namentlich mit Hülfe des Pedals) allenfalls gelingen, weil kleinere Mängel nicht grell hervortreten, sind im Orgelsatze unzulässig, wo nicht unmöglich.

Das Pedal gleicht in der Anordnung seiner Tasten ebenfalls der Klaviatur des Pianoforte, nur dass die Tasten durch Zwischenräume von einander geschieden sind, damit man sie sicherer, ohne die Nebentasten zu berühren, treffe. Diese Tasten werden bekanntlich mit den Füssen berührt, und zwar kann von jedem Fusse Spitze und Absatz gebraucht werden. Staunenswerthe Fertigkeit und Sicherheit wird allerdings mit diesen einfachen, noch obenein dem Auge fast ganz entrückten Mitteln geleistet.* Allein es ist hier wie überall rathsam, nicht auf das Ausserordentliche und Seltene zu rechnen und besonders unnöthige Schwierigkeiten zu meiden; je genauer man die Technik des Instrumentes kennt und beachtet, desto sicherer und günstiger wird es in Wirksamkeit treten. Für die nicht Orgel Spielenden sei daher wenigstens das Nächstnöthigste bemerkt.
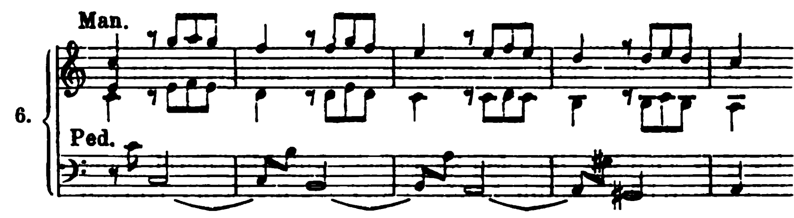
Erstens können die Füsse nicht an den äussersten Enden des Pedales (in der höchsten oder tiefsten Tonregion) beschäftigt werden, ohne dass die Haltung des Spielers auf der Orgelbank einigermaassen an ihrer Sicherheit verliere oder derselbe sich jenen äussersten Enden näher rücke. Einzelne entfernte Tasten können zwar mit dem ihnen nächsten Fusse gut abgelangt werden; so führt z. B. Seb. Bach in einem Präludium aus *A* moll** das Pedal in Oktavschritten, —

---

* Man muss den Kapellmeister Fr. Schneider in Dessau, die Musikdirektoren Joh. Schneider in Dresden, Hesse in Breslau, Becker und Schellenberg in Leipzig, Organisten Haupt in Berlin — und wie viele würdige Namen wären noch zu nennen! — gehört haben, um eine Vorstellung von dieser Seite des Orgelspieles zu fassen.
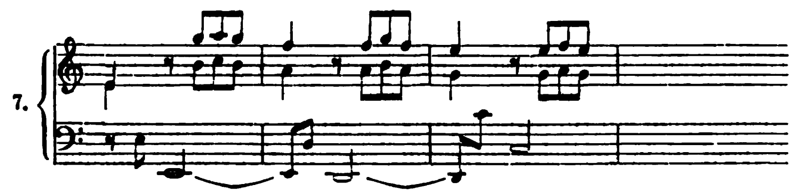
** Bach's Orgelkompositionen, bei Breitkopf und Härtel. Heft 1.

6.
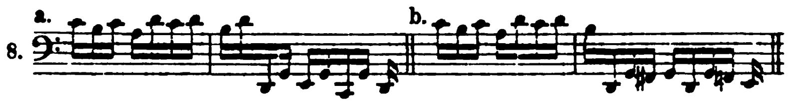


die ihn in tieferer Lage zu einem Sprunge von fast zwei Oktaven, —

7.



fast von der letzten Tiefe zur äussersten Höhe nöthigen, ohne dass die Ausführung ein Bedenken hätte. Wollte man aber beide Füsse von der äussersten Höhe schnell zur äussersten Tiefe führen, z. B.
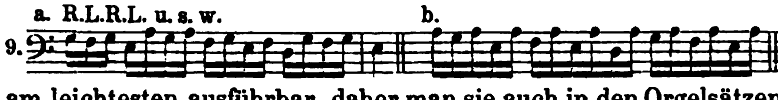
8.



so würde die Haltung des Spielers gefährdet und die Ausführung unsicher, bei schnellem Tempo sogar unmöglich.

Zweitens sind Figuren, in denen beide Füsse einander Ton um Ton ablösen können, z. B.

9.



am leichtesten ausführbar, daher man sie auch in den Orgelsätzen am häufigsten angewendet findet und nicht aus Bequemlichkeit oder Nachahmerei der Komponisten, sondern nach den in der Sache liegenden Bedingungen.* Je näher dabei die Füsse einander bleiben und je weniger sie zu wechseln und zu springen haben, desto bequemer ist die Ausführung. Daher ist in Nr. 9 der Satz a. leichter als b., und beide sind leichter als Nr. 6 und 7.

Drittens wechseln Absatz und Spitze desselben Fusses am bequemsten, wenn letztere Obertasten, ersterer Untertasten zu nehmen hat. In dieser Stelle z. B. (⊓ = Absatz, v = Spitze).

10.
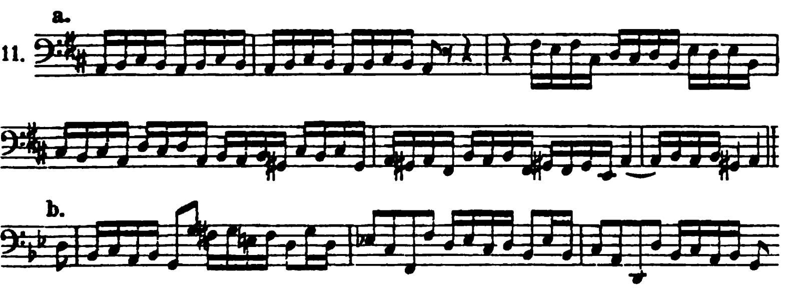


* Etwas Aehnliches fanden wir Th. III. S. 462 bei den Figuren für Chorgesang.
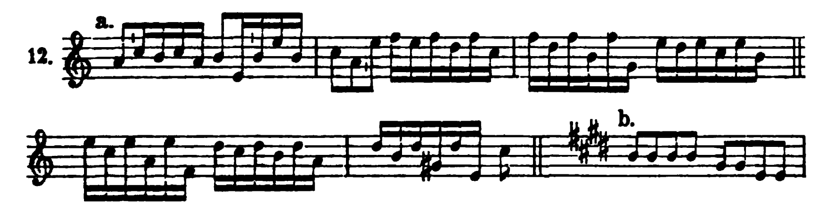
würde *g* und *as* bequem mit Absatz und Spitze des rechten Fusses, *f*, *es*, *d*, *c*, *H* mit dem linken genommen werden.

Nur so viel kann hier über die Applikatur im Pedal gesagt werden, in der übrigens — wie sich von selbst versteht — ebensowohl verschiedene Behandlung derselben Stellen möglich und oft nach den besonderen Umständen nothwendig ist, als im Fingersatz auf den Manualen oder dem Pianoforte. Eigenes Nachdenken wird, selbst wenn praktische Uebung unerlangbar sein sollte, wenigstens das Wichtigere ergeben und vor gröberen Fehlgriffen sicher stellen.
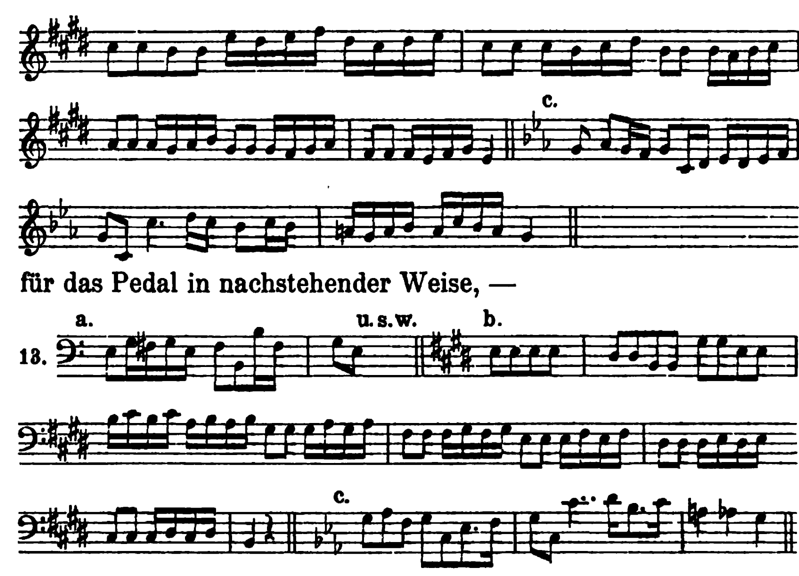
Jedenfalls ist klar, dass die Spielbarkeit des Pedals beschränkter ist, als die des Manuals oder Klaviers. Es wird daher rathsam, dem ersteren nur das ihm Erreichbare zuzuertheilen und in solchen Sätzen, die sowohl vom Manual als Pedal ausgeführt werden sollen, zunächst die Ausführbarkeit auf diesem in das Auge zu fassen; was hier erreichbar, ist auf dem Manual leicht. Dieser letzte Rath trifft besonders die Fugenthemata, die bekanntlich in jeder Stimme, also auch im Pedal, ausgeführt werden müssen. Geht man dieselben bei Meistern des Orgelsatzes, namentlich bei Seb. Bach, durch, so stellt sich die durchgreifende Rücksicht auf das Pedal, — z. B. hier*



deutlich heraus, oder das Thema wird zu Gunsten der Spielbarkeit für das Pedal umgeändert. So setzt Bach diese Themate —
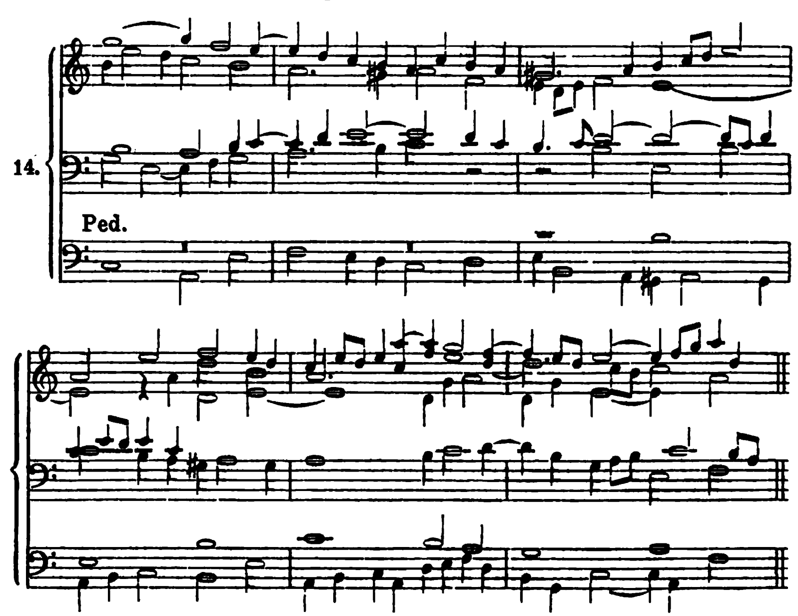


* Aus der erwähnten Sammlung mit Ausnahme der in Nr. 12 zuerst angeführten Fuge. Das Beispiel c. in Nr. 12 aus der bei Peters erschienenen vortrefflichen Ausgabe der Bach'schen Orgelkompositionen, Band IV. S. 37.



für das Pedal in nachstehender Weise, —

deren Erleichterungen in das Auge fallen, um.

Dass endlich in langsamer Bewegung jede Weise der Tonfolge ausführbar ist, dass dann jeder Fuss ohne Mitwirkung des anderen seinen Satz vortragen, jeder eine besondere Stimme führen kann, daran erinnere dieses Fragment —



aus dem durchfugierten Choral: »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir« von Seb. Bach. Es ist zuerst die vierte Stimme mit dem ersten Subjekt (der ersten Choralstrophe) auf *h—e*, dann die dritte, die erste, die zweite Stimme eingetreten; oben setzt im ersten Takte die sechste, und endlich im dritten Takte, während die vierte und erste Stimme das Thema wiederholen (also in übervollständiger Durchführung, — die Eintritte dieses Taktes bilden eine Engführung), setzt die fünfte Stimme mit dem Thema ein und führt es vergrössert durch. Diese fünfte Stimme kann und muss vom rechten, sowie die sechste Stimme vom linken Fuss allein vorgetragen werden.

§ 2. **Charakter der Orgel.** Die Orgel enthält, wie wir bereits aus dem vorigen Abschnitte wissen, eine grosse Masse von Stimmen. Einige derselben, z. B. die Gedakte, Rohrflöten, Flöten u. s. w., sind sehr zart, ja dumpfen Schalles, andere, z. B. die Prinzipale, die Trompeten, Posaunen u. s. w., sind von vollerer, schärferer, zum Theil hart eingreifender Schallkraft, das volle Werk (natürlich immer eine wohlgebaute und reich ausgestattete Orgel vorausgesetzt) braust wie ein Orkan und scheint die breiten Kirchengewölbe erschüttern und sprengen zu wollen; das grösste Orchester kann sich mit solcher Uebergewalt nicht messen. Von der zartesten, nur eben hinhauchenden Stimme bis zum Donnersturm des vollen Werkes bietet sich durch die Wahl und Häufung der Register eine grosse Reihe von Abstufungen der Schallkraft dar. So wissen wir auch, dass die einzelnen Register grosse Abwechselung im Klange gestatten, die durch Mischung verschiedener Register noch vermehrt werden kann.

Mancherlei Umstände und Eigenheiten der Orgel vermindern jedoch die Anwendbarkeit dieses anscheinend unerschöpflichen Reichthums an Schall- und Klangmitteln. Der weite Raum der Kirchen und die in denselben wie nach der Natur des Instrumentes zur Sprache kommenden Empfindungen und Vorstellungen fordern in der Regel volleren Schall und beschränken den Gebrauch der zarteren und dumpfen Stimmen in der Vereinzelung auf wenige nicht weitreichende Ausnahmefälle; nur selten (im Vergleich zu der häufigen und ausgedehnten Anwendung des Orgelspieles) wird man Grund haben, ein Gedaktregister (etwa Bordun oder Flöte oder auch die hellere Rohrflöte) allein zu ausgebreiteter Wirksamkeit zu bringen. Sobald man aber über die einzelnen Register hinausgeht und einige oder mehrere zu verbinden anfängt, schwindet immer mehr die Eigenthümlichkeit der einzelnen Stimmen (deren Verschiedenheit ohnehin nicht so durchgreifend ist als die der Orchesterstimmen) und es tritt der allgemeine Orgelklang an ihre Stelle. Dieser Orgelklang ist aber in der That dem Charakter

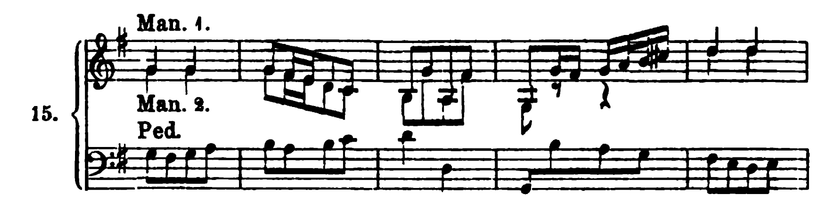
des Ortes und des Instrumentes am meisten angemessen. Daher fühlt sich der Spieler gedrungen, ihn immer entschiedener und würdiger darzustellen, sich dem vollen Werk immer näher zu bringen oder dasselbe anzuwenden, wo nur irgend der Sinn der Komposition und Rücksicht auf äussere Verhältnisse (z. B. auf eine minder zahlreiche Gemeinde, auf den stilleren Sinn einer besonderen gottesdienstlichen Feier) es gestattet. In Allem kann auch die Orgel übertroffen werden, nur nicht in der Gewalt ihres Tonsturmes; in vielen ihrer Stimmen lässt sie sich zur Nachahmung des Orchesters herbei, nur im Orgelklang ist sie eigenthümlich und vom Orchester nicht einmal nachzuahmen*.

Noch mehr beschränkt die Organisierung des Instrumentes den Spieler in Auswahl und Anordnung der Stimmen.

Gleichzeitig können verschiedene Stimmen nur so weit geführt werden, als die Zahl der Manuale und Pedale, der Hände und Füsse reicht. Jede Hand kann auf einem besonderen Manual eine verschiedene Stimme führen (z. B. die eine kann auf dem Obermanual Flöte oder Oboe, die andere auf dem Hauptmanual Gambe hören lassen), die Füsse können eine dritte verschiedene Stimme auf dem Pedal zufügen; damit ist also eine Anzahl von drei dem Klange nach verschiedenen Stimmen anwendbar. Hierdurch ist die Form des
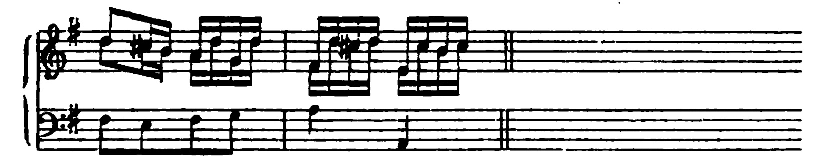
Orgeltrio

veranlasst (von der im folgenden Paragraphen zu reden sein wird), in dem drei verschiedene Stimmen gegen einander treten. Es können auch von diesen drei Stimmen zwei — oder selbst alle drei eine Zeitlang im Einklang geführt werden, so dass dadurch Mischklänge (aus der ersten und zweiten, ersten und dritten, zweiten und dritten, allen dreien) entstehen; so beginnt z. B. Seb. Bach die letzte seiner Orgelsonaten** —



* Das hat sich vor Jahren in Spontini's »Agnes von Hohenstaufen« klar herausgestellt, so reich der Aufwand von Blasinstrumenten und so geschickt ihre Verwendung war, mit denen Orgelklang hinter der Bühne nachgeahmt werden sollte.

** Praktische Orgelschule, enthaltend sechs Sonaten für zwei Manuale und durchaus obligates Pedal. Nägeli in Zürich. Neue Ausgabe von Bach's Orgelkompositionen bei Peters, Band I.



mit einem Einklang der Manuale. Die Hauptsache bleibt aber doch die Verschiedenheit der drei unvermischten Stimmen, weil man in jenen Ausnahmefällen auf den zwei- oder einstimmigen Satz zurückgedrängt wird. Ueber die Dreistimmigkeit aber kann man hinausgehen, wenn man auf einem der Manuale — also mit einer Hand (oder auf jedem, oder auch auf dem Pedal) mehr als eine Stimme führt. So ist z. B. der Th. II. S. 177 unter Nr. 251 angeführte Choral angelegt. Die Einleitung, in der der *cantus firmus* figuriert auftritt, wird von beiden Händen auf dem einen Manual (Hauptmanual) und auf dem nicht gleich, aber ähnlich registrierten Pedal (dieses bildet durchweg einen gehenden, an den Figuren des Manualsatzes nicht näher theilnehmenden Bass) ausgeführt. Nun tritt mit einem unterschiedenen, etwas hervorstechenden Register auf dem anderen Manual (Obermanual) der *cantus firmus* unverändert als Hauptstimme auf, — und von hier an ist der Satz für das Hauptmanual so eingerichtet, dass er von einer einzigen Hand ausgeführt werden kann. Das Wesentliche bei dieser und ähnlichen Kompositionen bleibt, dass gleichzeitig nur dreierlei verschieden klingende Stimmen zu Gehör kommen.

Am entscheidensten ist die Wirkung solcher Klangmischungen, wenn man sich durchaus oder wenigstens für die Hauptstimmen auf einzelne oder wenige verbundene Register beschränkt, weil dann der eigenthümliche Klang am reinsten hervor- und mit den anderen Stimmen in Gegensatz tritt. Geht man weiter, so bleibt etwa noch der Gegensatz des Hauptmanuals und Pedals (oder des gekoppelten Werks) gegen das Obermanual, — also einer stärkeren und tieferliegenden Tonmasse gegen eine minder starke und höherliegende übrig; beide sind sich im Orgelklang ähnlich und nahe verwandt. Hier fehlt es also an energisch ausgesprochener Charakteristik, wie im ersteren Falle (wenn man auf die Massenkraft verzichtet und sich auf wenige einzelne Register beschränkt) an der der Orgel eigenen und gebührenden Macht.

I n d e r Z e i t f o l g e kann man Stimmwechsel erlangen, indem man von einem Manual (oder dem Pedal) auf das andere abweichend registrierte übergeht; so kann bei drei oder vier Manualen über den Umkreis des Orgeltrios — der Stimmwahl, wenn auch nicht der Stimmführung nach, da diese an die Zahl der Hände

und Füsse gebunden ist — hinausgegangen werden. Oder es können während des Spieles neue Register hinzugenommen, die Klaviere gekoppelt, oder die Koppel gelöst und ein Theil der Register abgestossen (zum Schweigen gebracht) werden. Allein alle diese Aenderungen treten ohne Verschmelzung ein: plötzlich ist eine, sind mehrere neue Stimmen da oder bisher gebrauchte still geworden, der Klang und die Schallkraft ist plötzlich geändert und steht nun wieder starr da, bis zu einer ebenso unvermittelten Aenderung. Selbst bei dem vorsichtigst abgemessenen Fortschreiten von einem oder wenigen Registern bis allmählig zu vielen oder zum vollen Werk bis in's Pianissimo, wird jeder Schritt ein Stoss sein, nimmermehr wird man diese Operationen mit dem Anschwellen und Abnehmen des Orchesters und der zarten Klangwechselung desselben auf eine Linie bringen können.

Diese Starrheit der Orgelstimmen wird dadurch zu ihrem höchsten Ausdruck gebracht, dass bekanntlich die auf einander folgenden Töne nicht nur nicht verschmolzen, in einander übergeführt werden können, wie auf Streich- und Blasinstrumenten und von der Singstimme, sondern auch keines Ab- und Zunehmens*, keines Wechsels von Forte und Piano — ausser dem durch verschiedene Registratur im Ganzen zu erreichenden — fähig sind. Jeder Orgelton, der zarteste wie der stärkste, steht starr und unveränderlich da wie eine Säule, ist bei aller elementarischen Macht oder Süssigkeit unlebendig, — während alles Lebendige im ewigen Wechsel und Umgestalten, in Verstärkung oder Verhärtung und Milderung oder Schwächung, in Festigung oder Beugung begriffen ist und eben darin, sogar im Ausdruck der Schwäche, zu der es herabsinkt oder aus der es sich wieder erhebt, sich als ein Lebendiges bezeigt, mit dem wir unmittelbar sympathisieren können, weil wir in ihm die Wechsel, den anschwellenden und sich legenden Wellenschlag des eigenen Gemüthes wiederfinden.

In dieser Hinsicht erweist sich also die Orgel untheilnehmend, fremd gegen das eigentliche Gemüthsleben, das wie

---

* Man hat mancherlei Erfindungen gemacht, z. B. Dach- oder Thürschweller und Jalousieschweller, durch die ein die Pfeifen umgebendes Gehäuse bald mehr, bald weniger geöffnet, — Windschweller, durch die der die Pfeifen anblasende Wind gemindert werden kann, Kompressionsbälge, die den Rohrpfeifen mit frei schwingenden Zungen *cresc.* und *decresc.* verleihen. Aber theils sind diese Erfindungen unvollkommen, theils ist der vorgesetzte Zweck mit dem Charakter des Instrumentes in Widerspruch, der dadurch wohl geschwächt, nicht aber umgewandelt werden könnte. Mehr der Eigenart der Orgel angemessen sind die neusten durch Pedaltritte in Funktion zu setzenden Crescendo-Züge, welche ein successives Eintreten vorher disponierter Register bewirken.

jedes Leben als erstes Kennzeichen innere Bewegung und Wandlung weist. In jeder Stimme, in jeder Stimmkombination giebt uns die Orgel unveränderlich gleichen Ausdruck und wiederum ist jeder einzelne Ton von der ersten Ansprache bis zum letzten Hauch ein unveränderlich starrer Anklang, wie sanft und süss auch sein Material sein mag. Es ist die ungemüthliche, ja unmenschliche Seite des in anderer Hinsicht so wunderwürdigen Instrumentes, weil es die unlebendige ist. Und dies mag der Grund sein, weshalb die neuere Tonkunst neben den unermesslichen Fortschritten namentlich des Instrumentalsatzes und ungeachtet des unverkennbaren hohen Talentes so manches Orgelkomponisten doch im Orgelsatze nicht wesentlich weiter gekommen, sondern eher gegen die Leistung der alten Meister, namentlich Seb. Bach's, zurückgeblieben ist*. Des Gemüth, überhaupt die Subjektivät — das persönliche Leben ist in dem letzten halben Jahrhundert zu entschieden zum Selbstbewusstsein und zur Geltendmachung gelangt, der Ideenkreis der Kunst ist damit zu weit und frei geworden, als dass sich Alles unterdrücken und vergessen liesse. Und doch findet es auf der Orgel nicht den rechten und genügenden Ausdruck. So ist denn der Orgelkomponist unserer Zeit bald genöthigt, den liebsten und eigenthümlichsten Inhalt seines Lebens zurückzuhalten oder zurückzuweisen, — oder tritt im Ausdruck desselben in Widerspruch mit dem Instrument, das zu mächtig ist, sich unterdrücken oder zu fremden Zwecken ungestraft brauchen zu lassen**.

---

* Achtungsvoll muss das Streben Schellenberg's und anderer neuerer erwähnt und im Auge behalten werden, das darauf gerichtet ist, der Orgel neue Bahnen, nähere Theilnahme am Gefühls- und Ideengang neuerer Zeit zu gewinnen, namentlich die reicher ausgebreiteten Formen unserer Periode ihr anzueignen mit voller Erkenntniss ihres Wesens und Vermögens. Ein solches Streben ist gewiss ein künstlerisches und führt sicherlich — sollte sich auch das Metall der Orgel allzuspröde bezeigen — seinen Lohn für Künstler und Kunst mit sich. Göthe sagt:

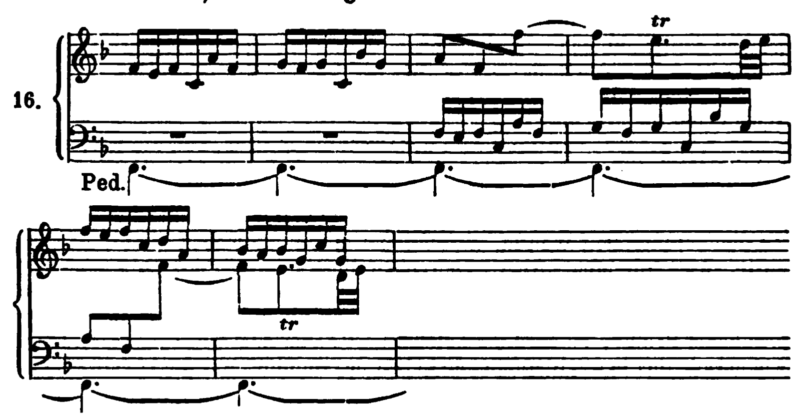
»Auch dieses Wort hat nicht gelogen:
Wen Gott betrügt, der ist wohl betrogen.«

Wir dürfen nie abschliessen.

** Nur andichten lässt sich der Orgel ein inniges, gemüthlich persönliches Gefühl, und auch dies nur in begränzteren Aufgaben. Der Art sind einige Choralfigurationen von Seb. Bach, z. B. »Schmücke dich, o liebe Seele« und das mystische, träumerisch-seelenbewegte »Das alte Jahr vergangen ist«. Zu den gefühlvollen Weisen, die sich hier zusammenweben, bietet die Orgel zarte, süsse Siimmen. Aber — sprechen diese Stimmen das innig vom Tondichter Gefühlte und Ersonnene innig, mit eigenem lebendigem Gefühl aus? Unmöglich. Man singe nur irgend eine der Stimmen (oder geige sie) mit hingegebener Seele — so wird man gleich fassen, wie viel von dem Gefühlten — wie gerade das bewegte quellende Leben des Gefühles auf der Orgeltaste eingebüsst wird.

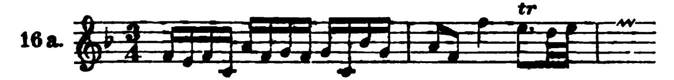
Aus denselben Gründen aber ergiebt sich nun der positive Charakter des Instrumentes. Indem es die persönlich-gemüthlichen, den Wechsel des individuellen Lebens an sich tragenden Stimmungen und Ausdrücke entbehrt und in sich selber abgeschlossen und unabänderlich fest, unwandelbar dasteht, ist es der rechte Ausdruck für die Kirche, in ihrem Gegensatze zum weltlich-menschlichen oder individuellen Leben. Sie spricht die von jeder Rücksicht auf die Person freie unabänderliche Satzung aus, gelte es nun dem Ausdrucke der allgemeinen Feierlichkeit, Herrlichkeit, Macht der Kirche, oder dem typischen Ausdrucke einer der besonderen Vorstellungen oder Stimmungen, die im Verlaufe des kirchlichen Lebens zur Sprache zu bringen sind: sie ist das dogmatische Instrument, so fest und unabänderlich und rücksichtslos, wie das Dogma; sie ist der rechte Diener der Kirche, — und wahrlich ein würdiger Diener des hohen Herrn. Das ist sie ganz, und hiermit ein mächtiges und reiches Wesen; ein Anderes kann sie nicht sein. Sie gleicht hierin dem gothischen Kirchenbau, der Stätte ihrer höchsten Ausbildung und ihrer grössten Thaten.

Entscheidende Bedingung dazu ist ihre Unerschöpflichkeit. Ihr Schall strömt hernieder, so lange der Dienst es fordert; jeder Ton steht fest, so lange er stehen soll; er steht allein da, oder im Gegensatze gegen andere auf ihn eindringende oder von ihm zurückweichende Stimmen. Hiermit ist auch die vorzügliche Fähigkeit zur Mehrstimmigkeit, zur eigentlichen Polyphonie gegeben, ohne die eine reiche oder nur genügende Entfaltung des Orgelspieles kaum denkbar ist, die einen Theil ihrer Gestaltungen und Regeln entweder von der Orgel entlehnt oder doch an ihr zur ausgeprägtesten Form gebracht hat. Als Beispiel nennen wir den Orgelpunkt, der nirgend so häufig, so ausgedehnt und so klar hervortritt, als im Orgelsatze. So fängt (um nur zwei Fälle zu nennen) die mächtige Tokkate in *F* dur von Seb. Bach —
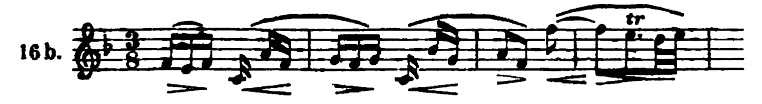


mit einem Orgelpunkt von 54 Takten an und wiederholt denselben (auf der Dominante) nach einem Zwischensatz von 28 Takten vollständig. So steht ein kleineres Tonstück, die *Pastorella** von Seb. Bach (37 Takte $\frac{12}{8}$), vom Anfang bis zum Ende, mit Ausnahme von drei Achteln, auf Orgelpunkttönen. Auch die Vorhalte und namentlich die — wenn auch in ihrem allgemeinen Ausdrucke übereilte ältere Regel, dass Vorhalttöne gebunden werden sollen, finden nirgends so häufige Anwendung als im Orgelspiel.

Der letzte entscheidende Charakterzug ist, dass die Orgel keine befriedigend ausgesprochene Accentuation haben kann (weil sie die Töne innerhalb derselben Registratur nicht stärker oder schwächer zu nehmen vermag), folglich der lebendigen Bezeichnung des Rhytmus und Taktes entbehrt**. Hiermit ist ihr ein wesentliches Mittel für die bestimmtere und feinere Zeichnung der Tongedanken, die Unterordnung des Beiwerkes unter die Hauptmomente entzogen und es bleibt für den individuell ausgeprägten Vortrag nur die agogische Schattierung, d. h. die Abstufung der Bewegung (unter Festhaltung des Tempo) zu plastischer Herausarbeitung der Motive (vergl. das im 1. Theil S. 32ff. über die Bestimmung und Begrenzung der Motive entwickelte***). Gerade weil dieses Mittel das einzige übrig bleibende ist, muss auf seine hohe Bedeutung, die gemeiniglich nicht genug gewürdigt wird, hingewiesen werden. Wird das Beispiel 16 ohne agogische Schattierung vorgetragen, so ist es, da die Orgel nicht accentuieren kann, nicht zu verhüten, dass der Hörer dasselbe im $^3/_4$ Takt statt im $^3/_8$ Takt versteht, nämlich als



während der Hörer sofort auf das richtige Verständniss hingewiesen wird, sobald der Spieler den in folgendem beschriebenen Ausdruck, da er ihn dynamisch nicht geben kann, wenigstens agogisch zur Geltung bringt:



* Bei Schlesinger in Berlin.
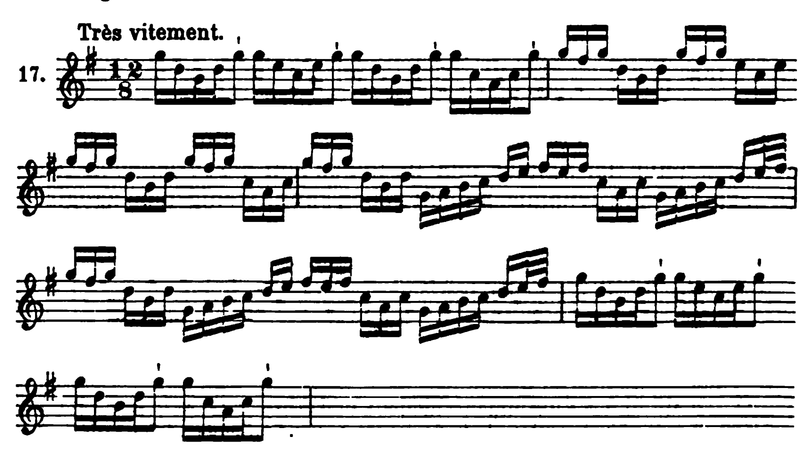
** Die Mittel des Zusammenschleifens und Absetzens, wenn sie auch mit so bewundernswürdiger Feinheit und Genauigkeit angewendet werden, wie von einem A. Hesse, können doch die eigentliche Betonung nicht ersetzen.

*** Eine eingehendere Darlegung der Gesetze der Motivbegrenzung und der Mittel des damit bedingten Ausdruckes s. in der »Musikalischen Dynamik und Agogik« des Herausgebers dieser Auflage. (Hamburg, D. Rahter. 1884).
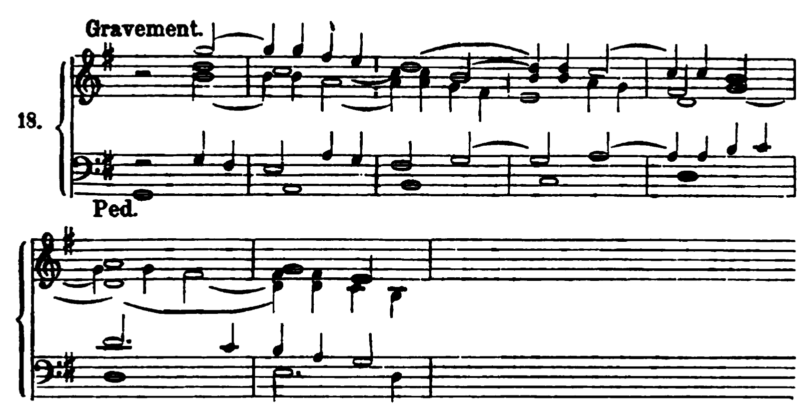
d. h. so weit das crescendo-Zeichen reicht die Bewegung unbedeutend steigert oder so weit das Diminuendo-Zeichen reicht, sie wieder beruhigt, den Zeitwerth aber, den man auf dem Klaviere durch grösste Tonstärke auszeichnen würde, d. h. die auf den Taktanfang fallende Note, am meisten dehnt. Der Takt wird allein schon durch die unbedeutende Dehnung des auf den Taktanfang fallenden Notenwerthes ziemlich deutlich (zeige die agogische Accentuierung an):
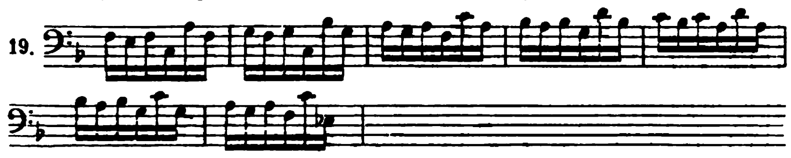


Uebertrieben wird dieses Mittel des Ausdruckes das Orgelspiel weichlich machen, d. h. seinem natürlichen Charakter widersprechen; in weiser Mässigung angewandt, verdeckt es seine grösssten Mängel. Die Beschränktheit der Mittel des lebensvollen Ausdruckes weist die Orgel aber andererseits auf die ihr in vollem Umfange zu Gebote stehenden Mittel scharfen Kontrastes, sowohl hinsichtlich der Tonstärke (durch verschiedene Registrierung oder den Wechsel von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit) als hinsichtlich der Tondauer (Länge und Kürze) hin. Beide Gegensätze wendet sie daher auch machtvoller an, als irgend ein anderes Musikorgan. So beginnt Seb. Bach eines seiner herrlichen Präludien mit einem hell und fröhlich blitzenden Eingang, der einstimmig —



im Manual (wohl Obermanual mit hellen hohen Registern) 28 Takte weit geht und dann erst einem vollstimmigen Satze (wohl volles Werk) Raum giebt, —

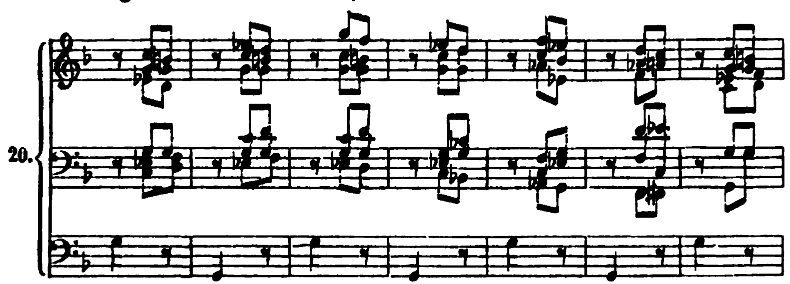


der sich in grösster Fülle und Breite auslegt. So folgt dem orgelpunktischen drei- und vierstimmigen Anfang, dessen wir bei Nr. 16 gedacht, ein Gegensatz für das Pedal allein, —
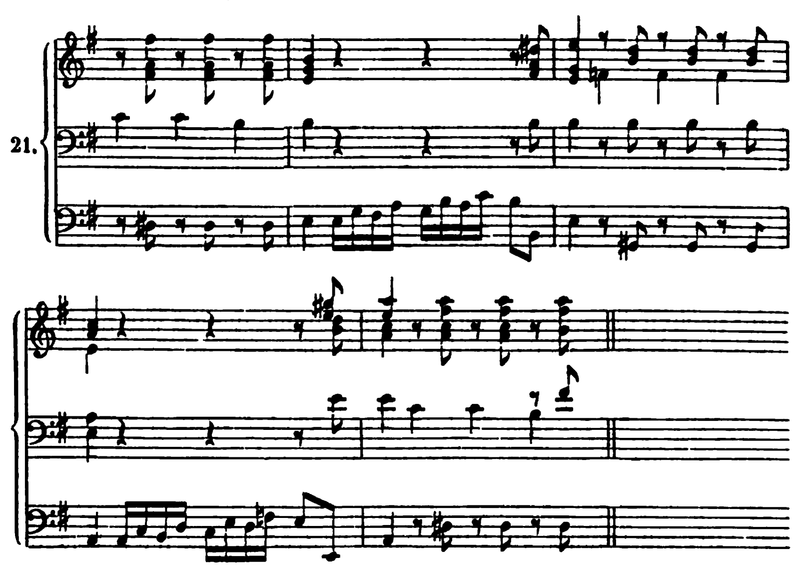


der sich einstimmig 26 Takte weit erstreckt und nach Wiederholung des ersten Satzes auf der Dominante ebenfalls 32 Takte lang wiederkehrt.

In diesen Fällen sehen wir Gegensätze von weitester Ausdehnung. Dass solche nicht immer anwendbar und dass sie nur geeignet sind, die Komposition in ihren grossen Partien auseinanderzusetzen, nicht aber die rhythmische Bewegung in ihren einzelnen Gliedern zu zeichnen, versteht sich. Aber auch die genauere Zeichnung wird — freilich nicht bis in die feinen, nur durch Nüancierung, der Schallkraft in den einzelnen Tönen erreichbaren Abstufungen — durch ähnliche Kontrastierung wenigstens an einzelnen Stellen angedeutet. Dies geschieht durch kürzeren Gegensatz von Pedal und Manualmasse, z. B. aus dem bei Nr. 19 angeführten Tonstück, —



wo die durch die Pedaltöne ausgefüllte Lücke der Manualharmonien den Takt klar genug bezeichnen, — oder durch den noch stärkeren Gegensatz einer Manualstimme gegen volle, vom Pedal unterstützte Griffe, z. B. hier —



aus dem *E*moll-Präludium*, wo beide Mittel nach einander in Anwendung kommen, — überhaupt durch den Gegensatz voller Griffe gegen einfache oder schwächere Momente. Es ist unnöthig, der Wahl und Erfindung des Komponisten in solchen Wendungen und Mitteln weiter vorzugreifen. Wer sich neben der technischen Kenntniss auch ein sicheres Bild vom Charakter des Instrumentes eingeprägt hat, dem kann der angemessene Ausdruck auf demselben nicht fehlen.

§ 3. **Styl und Form der Orgelkomposition.** Gehen wir nun von einer klaren Erkenntniss des Instrumentes zu der Komposition für dasselbe, so wird sich für diese eine gewisse Richtung, ein gewisser Ideenkreis ergeben, denen wir getreu bleiben müssen, wenn nicht unser Gedanke in Widerspruch gerathen soll mit dem Organe, in dem und durch welches er lebendig werden soll. Dies ist eben die volle und wahre Aufgabe des Künstlers: nicht abstrakte Vorstellungen willkürlich irgend einem zufällig ergriffenen Organ aufzudringen, sondern sich objektiv in dieses oder jenes Organ zu versenken und aus ihm heraus, nach seinem Wesen seine Idee zum Leben zu führen, wie der echte Dramatiker nicht selbst

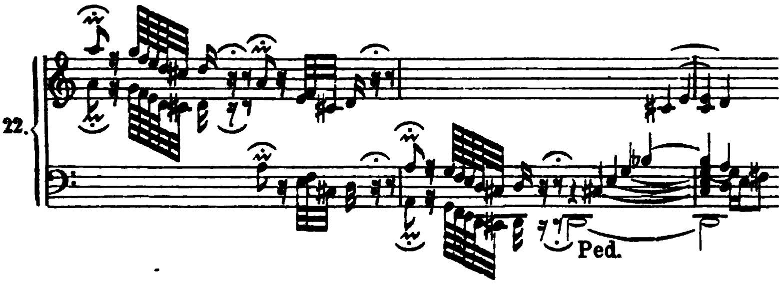
---

* Im dritten Hefte der oben erwähnten Breitkopf-Härtel'chen Sammlung.

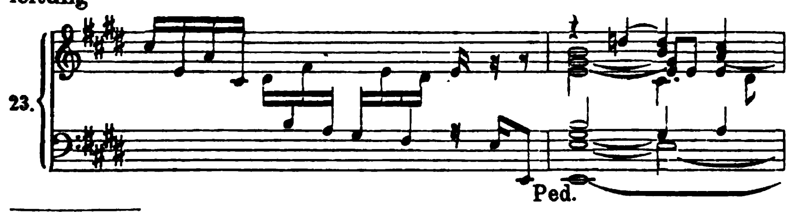
redet, sondern seine Personen, jede nach ihrer Weise, für sich reden lässt. So ergiebt sich für jedes Organ eine besondere Weise und ein besonderer Ideenkreis, deren künstlerische Durchführung der Styl dieses Organes (oder für dasselbe) genannt werden kann. Dieser Styl ist nichts äusserlich Vorgeschriebenes oder etwa Herkömmliches; er ist Folge und Ausdruck vom Wesen des Organes selber, mithin ein Nothwendiges, weil Vernünftiges.

A. Breite und Ruhe der Anlage und Führung.

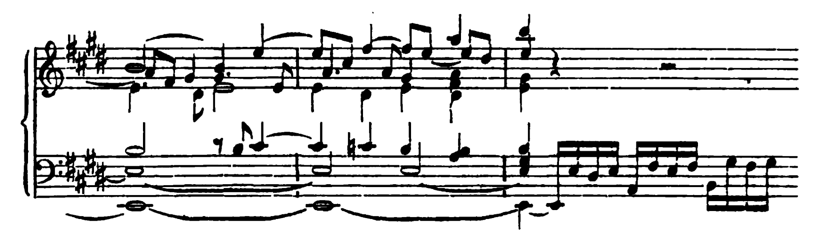
Die Orgel fordert vor allem für den weiten Raum der Kirche, für den ernsten und würdigen Zweck, dem dieser Raum geweiht ist, für die Fülle und Ausdauer ihrer Sprache breite und ruhige Anlage und Führung der Sätze, und zwar um so breitere und ruhigere, je mehr sie in ihrer eigentlichen Macht, als volles Werk, oder doch bei starker und voller Registrierung, zur Wirksamkeit kommen soll. Uebereilte Bewegung würde vor allem den Toninhalt nicht deutlich vernehmbar werden lassen, weil die zweite Harmonie schon einträte, ehe der mächtige Schall der ersten sich genugsam ausgebreitet hätte. So finden wir öfter, z.B. in der grossen *D*moll-Tokkate von Seb. Bach, selbst einen einzelnen Akkord, der mächtig wirken soll, —



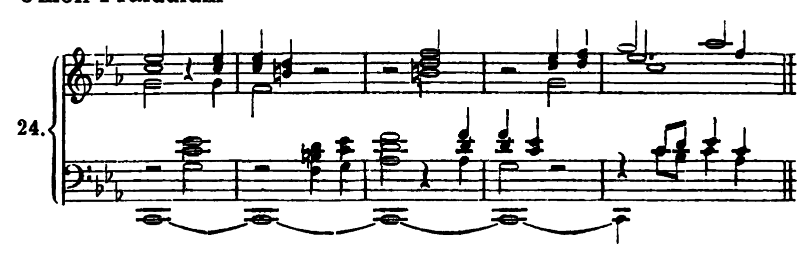
breit auseinandergezogen (es versteht sich, dass alle Töne festgehalten werden und sich damit ein Crescendo durch Massenvermehrung bildet) und damit gewichtiger darlegt; so finden wir überall bei den Meistern, z. B. in Seb. Bach's *E*dur-Präludium *, die vollstimmigsten Sätze — nach einer einstimmigen Einleitung —



* Aus der letzterwähnten Sammlung.

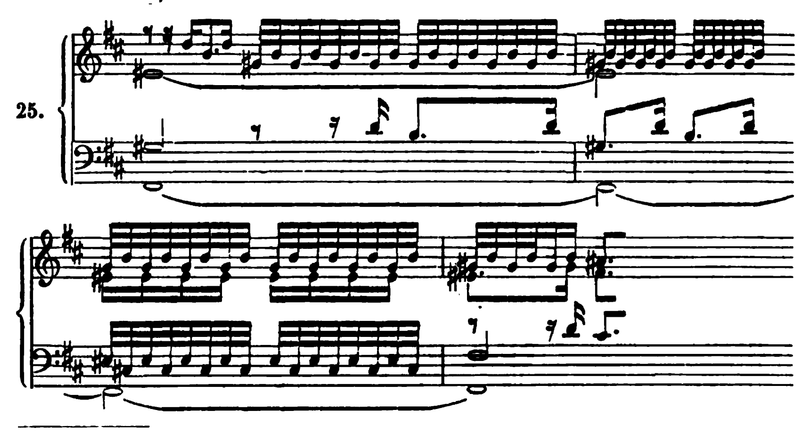


in ruhigster Haltung ausgebreitet, oder auch — wie in Bach's *C*moll-Präludium —
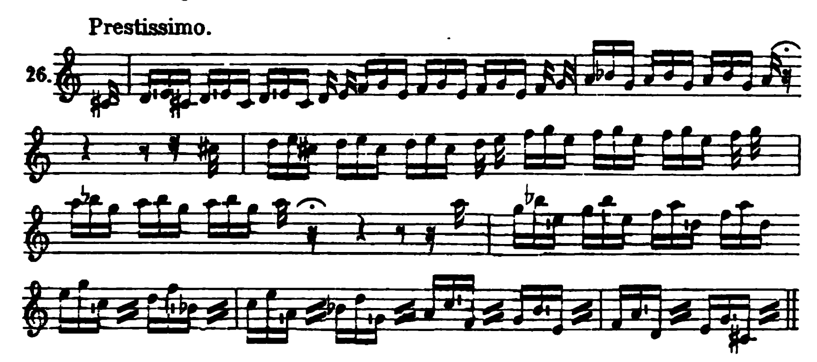


in doppelchöriger Form auseinandergesetzt. Selbst die Fugenthemate, für die wir im Allgemeinen (Th. II. S. 244) gedrängteste Fassung wünschen müssen, nehmen für die Orgel häufig (man sehe Nr. 11 und 12) eine sonst kaum zulässsige Fülle und Breite an.

Dieser ersten Forderung widerspricht nicht die gelegentliche Anwendung schnell bewegter Figuren, sondern sie kommt ihr oft in eigenthümlicher Weise zu Hülfe. Bisweilen nämlich ist die Figur nichts weiter, als die Auflösung einer mit ihrer Hülfe belebt und eindringlicher werdenden Harmonie, wie z. B. in Bach's *D*dur-Präludium*, —

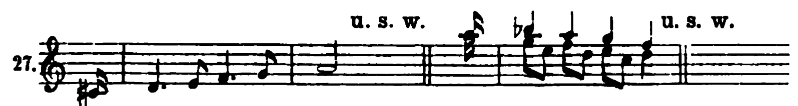


* Heft 2 der Breitkopf und Härtel'schen Sammlung, der auch die folgenden Beispiele entlehnt sind.

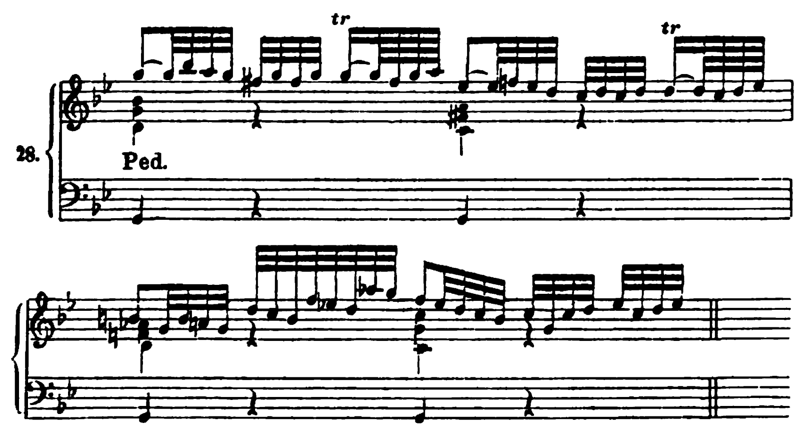
oder die ausfüllende Umschreibung eines an sich sehr einfachen ein- oder mehrstimmigen Ganges. So z. B. der nach Nr. 22 eintretende Gang in Seb. Bach's *D*moll-Tokkate —



(die Linke geht in der Oktave mit), der eigentlich nur die belebende und durch Spielfülle (Th. III. S. 24) verstärkte Umschreibung dieses ein- und zweistimmigen Ganges* —
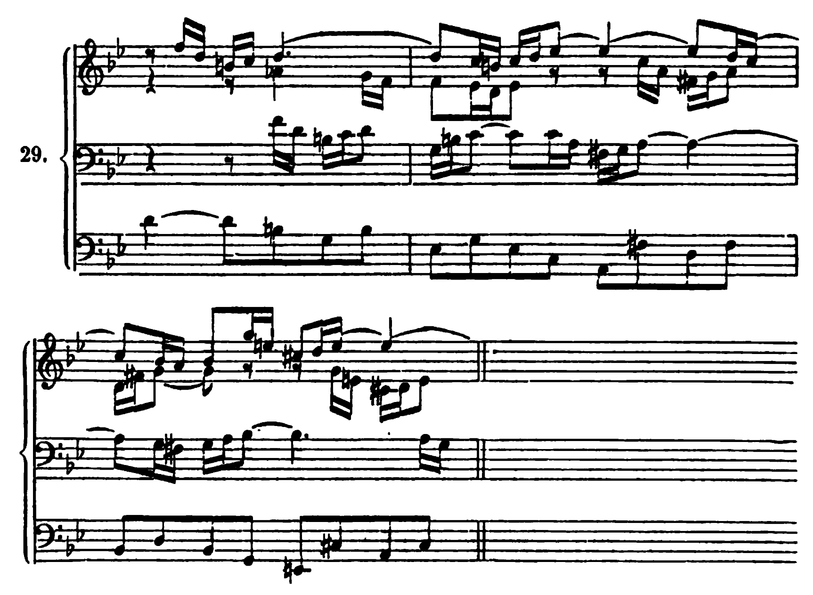


ist. In anderen Fällen wieder sind dergleichen Gestaltungen nur der Schmuck eines im Wesentlichen höchst einfachen Satzes, z. B. zu Anfang der *G*moll-Fantasie von Seb. Bach, —



oder die Figuration eines im Wesentlichen ebenso einfachen mehrstimmigen Satzes, wie z. B. dieser, —
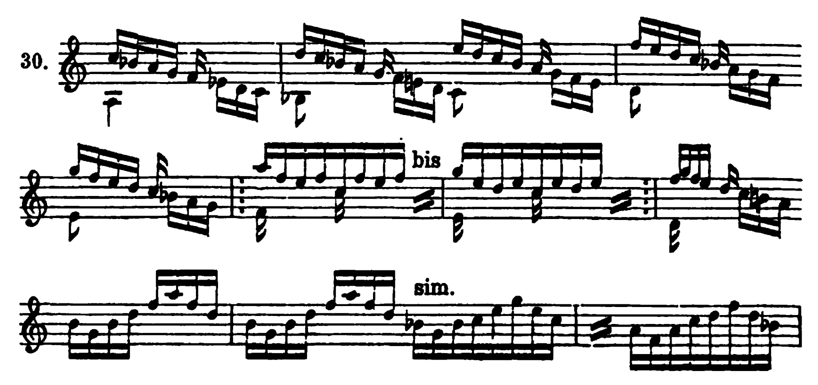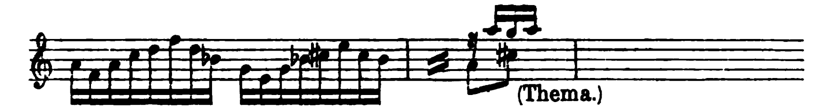
---

* Ueber denselben Gang und die scheinbare Quintenfolge desselben s. Th. I. S. 174.



der sich seinem wesentlichen Inhalt nach nur in halben Schlägen vorwärts bewegt.

Mit solchen Mitteln nun, wie die Orgel bietet, finden wir die Meister namentlich Seb. Bach, in sicherer Ruhe oft den einfachsten Gedanken oder Zug so weit verfolgen, wie unter anderen Umständen, z. B. im Orchester- oder gar Klaviersatze, nie ohne Mattigkeit und Leere hätte geschehen dürfen. Wenn der Meister, wie wir S. 26 gesehen, einstimmige Figurationen, gleich zwanzig und dreissig Takte weit fortführt, — wenn er sich selbst in Fugen ähnliche Zwischensätze gestattet, z. B. in dem Fugensatze der *D*moll-Tokkate (Nr. 22) gleich nach dem Eintritte des zweiten Theiles folgenden Zwischensatz ausführt —
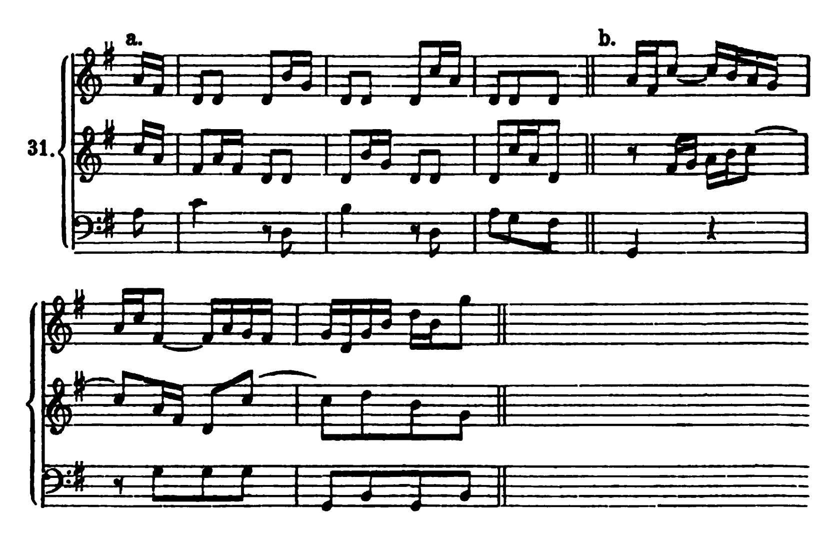




und nach einmaliger Anführung des Thema's sogleich das Arpeggio (in der tieferen Oktave) ähnlich wiederholt und einen zweiten Zwischensatz von 14 Takten bildet: so durfte dies Alles geschehen, weil schon der blosse Orgelklang in seiner Fülle und Gesättigtheit, in seiner unversiegbaren Macht und ungetrübten Helligkeit (es ist bei all diesen Sätzen entweder auf volles Werk, oder doch auf starke Registrierung mit vielen Rohrwerken gerechnet) für sich allein die Kraft hat, unser Gehör zu füllen, sinnlich-geistig einzunehmen und zu sättigen, — und weil schon die Mittel des Instrumentes nach solchen Ruhemomenten die stärksten Gegensätze (wie wir an Nr. 22, 23, 24, 29 gesehen) darbieten. Man muss sich die Gestaltenfülle und den Reichthum der feinsten, aber rastlos unerschöpflichen Fortschreitungen in Bach's Klavierkompositionen (namentlich in seinem Schatzkästlein, dem »Wohltemperierten Klavier«) vergegenwärtigen, um ganz klar zu erkennen, wie sprechend diese Züge seiner Orgelkomposition für den Charakter des Instrumentes und für seine Erkenntniss desselben zeugen.

B. Massenkraft und Polyphonie.

So gewiss wir (Th. I. S. 281) die Melodie als eigentliches Lebenselement aller Musik erkannt haben, so gewiss müssen wir anerkennen, dass die Orgel weniger geeignet ist zu lebendiger Darstellung derselben, als irgend ein Blas- oder Saiteninstrument, selbst als Harfe und Klavier. Denn es fehlt ihr nicht nur, wie den letztgenannten, die Verschmelzung und wahre Bindung der Töne, sondern auch — innerhalb ein und derselben, von einem einzigen Register oder Registervereinigung vorzutragenden Stimme — der Wechsel von Forte und Piano und damit (S. 22) eines der wesentlichsten Mittel des Ausdruckes.

Nicht also in der Kraft der Melodie oder, genauer zu reden, einer einzelnen Melodie kann die Orgel ihre eigenthümliche Aufgabe finden. Und dieser Mangel entspricht sogar ihrem Wesen und ihrer Bestimmung. Denn die einzelne Melodie, ist eine einzelne Stimme, also der Ausdruck eines einzelnen Wesens, einer Subjektivität: wie Ich fühle, Ich mich freue oder betrübe u. s. w., das allein spricht sich in meiner Stimme oder Melodie aus. Die Orgel aber hat es gar nicht mit der Subjektivität, mit diesem oder jenem Einzelnen zu thun, sie hat der Gemeinde Aller, oder der Alle in sich fassenden Kirche ihre Stimme zu leihen.

Hierzu bietet sie sich aber in zweifacher Weise als mächtigstes Organ. Massenkraft, — weite erschütternde oder feierlich stille und volle Akkorde, ist die eine ihrer Mächtigkeiten, Polyphonie die andere. Die erstere kann nur einzelnen Momenten eines grösseren Kunstwerkes zuzuertheilen sein, die letztere ist die wahre Redeweise der Orgel. Denn sie entspricht der umfassenden kirchlichen Bestimmung des Instrumentes ebensowohl, als seinem Vermögen, Stimme gegen Stimme zu führen, eine Stimme oder einzelne Töne der einen gegen die andere festzuhalten und mit Hülfe der verschiedenen Klaviaturen oder im Gegensatz des Pedals gegen das Manual zwei oder drei Stimmen selbst durch Klang- und Schallverschiedenheit von einander zu scheiden. Durch den Gegensatz der Manuale ist sogar die Möglichkeit gegeben, Stimmen von verschiedener Klangfarbe einander ohne Verwirrung, mit klarer Wirkung kreuzen zu lassen, wie dies zwei Stellen aus der sechsten Orgelsonate von Seb. Bach —



zeigen; durch die in jeder guten Orgel zu treffenden Vierfuss-Register im Pedal ist es leicht, einen *cantus firmus* ruhig durchzuführen und ihm in den Manualen die reichste Figuration entgegen zu stellen, so weit die Mittel beider Hände im gebundenen Spiel reichen.

So gewiss indess die Orgel nach Bestimmung und Vermögen Polyphonie fordert, so rathsam ist es doch, hier nicht zu weit zu gehen, — nicht in Häufung der Stimmen die Kraft der Komposition zu suchen. In einzelnen Fällen ist allerdings die Vielstimmigkeit für den besonderen Inhalt eines Werkes nothwendig bedingt

oder doch besonders zusagend; so z.B. in der bei N. 14 angeführten Durchfugierung des Chorales: »Aus tiefer Noth« von Seb. Bach, in der wahrscheinlich der mächtig, wie der Nothruf von Sturmglocken mahnende und gleich zu vielfältiger Wiederholung und Engführung lockende Anfang den Komponisten zur Sechsstimmigkeit angeregt hat. Allein in den meisten Fällen ist die Vielstimmigkeit nicht so vielversprechend oder gar nothwendig, dass man ihr die Deutlichkeit und Freiheit der Stimmführung zum Opfer zu bringen hätte. Es tritt hier nicht blos das allgemeine Bedenken gegen Häufung der Stimmen (Th. I. S. 332, Th. II. S. 178, 397) warnend entgegen, auch das Vermögen der Orgel reicht nicht aus, viele Stimmen wahrhaft deutlich neben einander fortzuführen und von einander zu unterscheiden, da die Töne derselben Stimme nicht verschmolzen, auch nicht (bei gleicher Registratur) durch verschiedene Nüancierung von Forte und Piano von denen der anderen Stimmen unterschieden werden können, sondern nur der Gegensatz von Tonlage und Tonverbindung, Halteton und Bewegung, allenfalls von mehr gebundener und lockerer Fortschreitung wirksam sein kann. Am entschiedensten tritt dieser Gegensatz in einer Pedalstimme gegen eine oder mehr Manualstimmen hervor, da das Pedal nicht blos andere Registratur zulässt, sondern auch seine eigenthümliche Spielweise hat; daher wird auch das Pedal von den Meistern als eingreifendste Stimme gern für sparsame, dann aber entscheidende Momente, für die Haupt- und Höhenpunkte der Komposition gespart. Die im Manual geführten Stimmen stehen einander (abgesehen von dem Spiel auf verschiedenen Manualen im Orgeltrio und ähnlichen Satzweisen) nach Klang und Spielweise gleich, sind also um so weniger zu unterscheiden, je mehr ihre Anzahl wächst und je enger sie in Folge dessen liegen. Wenige Stimmen in weiter Lage entsprechen daher dem wahren Sinn der Polyphonie hier besser, als mehrere; daher man selbst den Hochmeister der Polyphonie, Seb. Bach, in der Mehrzahl seiner Orgelsätze geneigter finden wird, dreistimmig zu schreiben (oder gar auf Zwei- und Einstimmigkeit zurückzugehen) als vielstimmig; selbst in den vier- und mehrstimmig angelegten Sätzen wendet er gern und für ausgedehnte Partien minderstimmigen Satz an.

Von diesem Gesichtspunkte aus ergeben sich endlich auch

C. die Kunstformen,
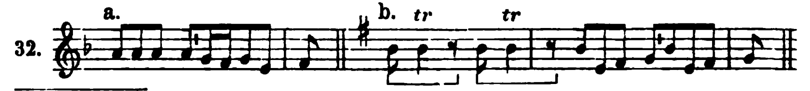
die der Orgelkomposition am günstigsten sind, von selber. Es sind, mit einem Worte ausgesprochen, die polyphonen, mithin vor allen der Gipfel polyphoner Kunst:

1. die Fuge.
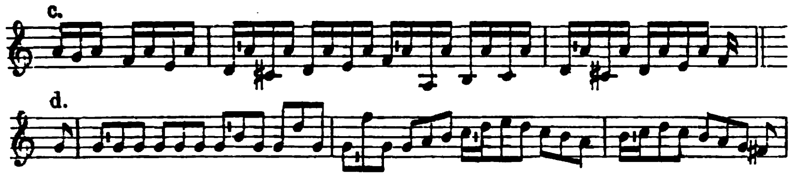
In der Fuge ist, wie wir längst (Th. II. S. 234) wissen, nicht eine Hauptmelodie der Ausdruck einer besonderen Persönlichkeit, sondern einer Schaar von Stimmen, die einander unterstützen und sich zum Ausspruch, zur Durchführung und zum Durchleben eines gemeinsamen Hauptgedankens (des Thema's) oder Hauptinhaltes verbinden. Diese Form ist daher wie geschaffen für die Orgel, in der die einzelne Melodie weder genügender Inhalt sein, noch genügend zur Ausprägung kommen könnte, — die vielmehr einen über den Kreis der einzelnen Persönlichkeit hinausgehenden Inhalt auszusprechen hat und sowohl dazu als wegen der Unzulänglichkeit ihres melodischen Ausdruckes mehrerer gleichzeitigen Melodien oder Stimmen zu gegenseitiger Unterstützung und Hebung bedarf.

Ja man muss anerkennen, dass in der Orgelkomposition die Fugenform als solche zu ihrem reinsten Ausdrucke kommt. Denn im Gesang sowohl wie im Orchester oder Quartett werden die Fugenstimmen von beseelten, die Sympathie der fühlenden Brust unmittelbar treffenden und erregenden Organen zu Gehör gebracht, also vom Komponisten für solche — für mitfühlende Wesen geschaffen; selbst auf dem an sich indifferenten Klaviere steht es in der Macht des Ausführenden, sich dem wahren Gefühlsausdruck durch alle Stufen der Betonung u. s. w. wenigstens nahe zu bringen. Ueberall ist daher die Fuge bereit, sich besonderen Stimmungen hinzugeben und den mannigfachsten Charakter (Th. II. S. 298) anzunehmen; sie ist daher nur eine geeignete Form für das Auszusprechende von vielfältig verschiedenem Inhalt. Nur auf der Orgel findet sie starre, untheilnehmende Stimmen (S. 22) statt der beseelten des Orchesters oder Chores, Stimmen die nichts können und sollen, als sich einem allgemeinen unpersönlichen Inhalt, einem Gedanken so unabänderlich wie die Satzung, zum Organ hergeben. Hier sind daher immer noch (wie sich von selbst versteht) verschiedene Themata und verschiedene Ausführungsweisen möglich. Aber durch alle Verschiedenheit hindurch wird der Orgelklang und Orgelcharakter doch als Hauptsache, als der eigentlich wesentliche Inhalt sich geltend machen.

Dies zeigt sich schon bei der Vergleichung der Themata verschiedener Fugen, z. B. der vier in Nr. 11 und 12 mitgetheilten und der hier* —

32.

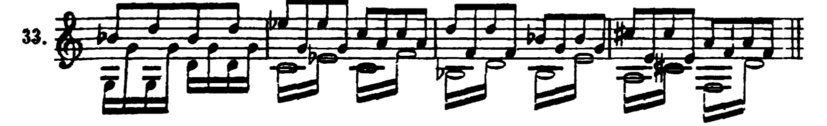

* Aus der erwähnten Sammlung; das letzte Beispiel aus den bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Choralvorspielen.



zugefügten. Sie sind der Ausdehnung, der Tonart, auch mehr oder weniger dem Inhalte und der Stimmung nach unterschieden; besonders das letztere, blos für das Manual (*manualmente*) geschrieben, hebt sich durch einen Anflug von Heiterkeit und Leichtbeweglichkeit vor den anderen hervor. Allein der durch alle hindurchgehende und in allen vorherrschende Grundzug ist festlich-feierliche Ruhe und, wo es nicht die allzugrosse Kürze (oben bei a.) verhindert, eine gewisse beschauliche Breite, die sich bald (oben bei c., in Nr. 12 bei a.) in einem Anflug von Zweistimmigkeit innerhalb des Thema's selber, bald (oben bei d., Nr. 11 und 12 a. und b.) in weit erstreckter Fortführung der an sich ruhigen Motive ausspricht, Man muss diese Themata mit anderen desselben Meisters (namentlich aus dem wohl temperierten Klaviere) vergleichen, die so oft mit einem schneidend-charakteristischen Zuge uns in ihre Stimmung hineinreissen und fast ohne alle Ausnahme so eng und energisch zusammengeschlossen sind: um zu erkennen, dass es eben bei den Orgelsätzen weniger auf einen besonderen schnell und scharf auszuprägenden Inhalt, als auf den allen gemeinsamen und wichtigen Orgelcharakter und Orgelzweck ankam.
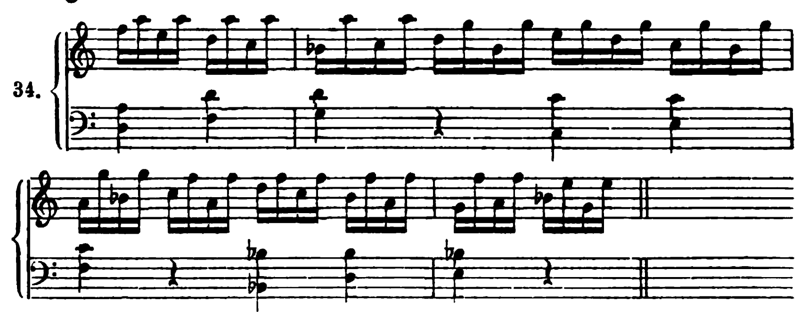
Noch einleuchtender wird diese Richtung in der Ausarbeitung erkannt. Jene bald heftigen, bald kunstreichen Engführungen, Verkehrungen, kurz alle die einzelnen Momente, in denen sich der Gang anderer Fugen neu belebt und zu gesteigerter Energie hebt, weichen in der Orgelfuge vor der Ruhe und Breite des Orgelcharakters so entschieden zurück, dass es in den meisten Fällen gar nicht auf eine Steigerung der späteren Partien gegen die früheren abgesehen ist, sondern nur darauf, dass das Werk seinen Gedanken in gleicher Fülle durch den weiten Raum der Kirche und bis zur Sättigung der Gemüther mit kirchlicher Stimmung ausbreite.

So wird z. B. das in Nr. 32 c. mitgetheilte Thema von einer höheren Stimme beantwortet, während die vorige eine Achtelreihe (in Sexten mit den gehenden Tönen des Thema's) als Gegensatz bringt. Beide Stimmen fallen dann in diesen Zwischensatz:
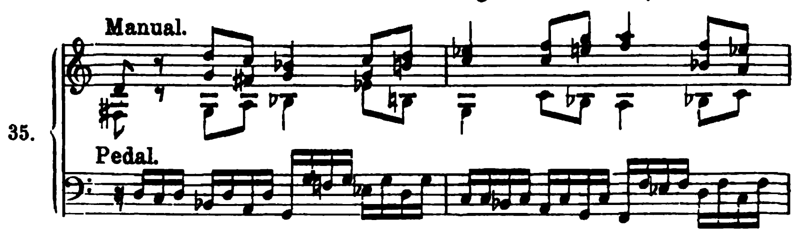


Nun tritt, zwei Takte weiter, die Oberstimme mit dem Thema auf und geht zu einem neuen Zwischensatz —

34.
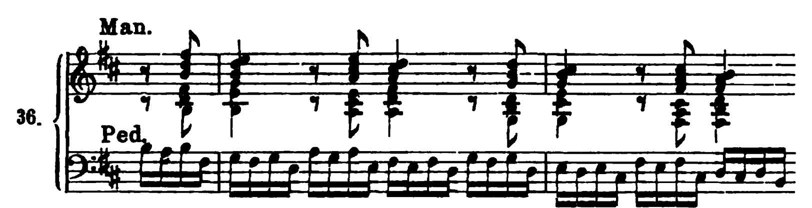


über, der erst vier Takte weiter polyphone Form annimmt und dem noch vier Takte später endlich die letzte Stimme der Durchführung, das Pedal (das also 21 Takte lang geschwiegen hatte), nachkommt. Im vierten Takte von da wird der erste Theil der Fuge in der Parallele geschlossen und dann der zweite mit einer neuen Anführung des Thema's im Tenor (Bass des Manuals) mit dem Gegensatz in der Oberstimme begonnen. Hierauf folgt nun, 11 Takte lang, der schon in Nr. 30 angeführte und dort charakterisierte Zwischensatz, dann nach einer abermaligen Anführung des Thema's in der Oberstimme (im Hauptton) mit dem Gegensatze darunter — wie zuvor wieder zweistimmig — ein ähnlicher Zwischensatz von 15 Takten. Nun (also nach 29 Takten) tritt das Pedal wieder auf, giebt das Thema in *C*moll und den Gegensatz (während das Thema von einer Mittelstimme in der Oktave beantwortet wird), und von hier wird mit 15 Takten zum Orgelpunkt gegangen, wo das Thema wieder in der Mitte erscheint; der Satz ist hierbei durchaus nur drei-, ein Paar Takte lang blos zweistimmig. Nach dem Orgelpunkte (oder will man es dazu rechnen?) giebt der Bass das Thema auf derselben Stufe ohne irgend einen Gegensatz, also einstimmig; ein an Nr. 30 anlehnender Zwischensatz von 8 Takten führt nach der Unterdominante zu einer Andeutung des Thema's, —

35.



das zum letztenmal über dem Orgelpunkt der Tonika im Pedal in dreistimmigem Satz in der Mittelstimme erscheint. Von hier geht der Fugensatz in freie Phantasie zurück.

In gleicher oder noch grösserer, behaglich-festlicher Ruhe und bequemer Breite ist der Fugensatz zu dem Thema Nr. 11 a. ausgeführt; überall tritt das Genügen an der Fülle und Feierlichkeit des Orgelklanges, an der Sättigung jeder Orgelstimme, besonders des Pedales, an der Entschiedenheit, die im Gegensatze von Pedal und Manual liegt, maassgebend in den Schöpfungsakt des Komponisten, dessen Weisheit und Grösse sich eben darin zuerst bewährt, dass er sein Organ vollkommen erkannt hat, sich ganz in dasselbe versenkt und es für sich reden lässt. Auch hier — und noch mehr wie im vorhergehenden Falle — ist der Satz meist zwei- und dreistimmig, oft einstimmig; wird auch gegen das Ende ein stärkerer Gegensatz des Manuals gegen das Pedal begehrt, so gestaltet er sich doch —



so einfach, dass der Satz mit grösserem Rechte zwei- als siebenstimmig (wie er, äusserlich genommen, erscheint) genannt werden muss. Andere Fugen, z. B. die in Nr. 11 b., sind reicher an Arbeit, drangvoller schon im Thema und dadurch in der Führung der Stimmen gegen einander; aber auch sie beurkunden den oben aufgewiesenen Grundsatz.

Dieser vornehmsten Form der Polyphonie schliessen sich nun die anderen,

2. fugierter Choral, Choral mit Fuge, Choralfiguration

(oder auch Choral mit kanonischer Begleitung) an, in deren Ausführung (die Form an und für sich ist uns schon aus Th. II. bekannt) man schon von selbst dieselbe zunächst auf das Geltendwerden des Instrumentes gerichtete Tendenz voraussetzen wird, da sogar die weit selbständigere Form der Fuge sich ihr so entschieden unterworfen hat. Aus diesem Gesichtspunkt begreifen sich namentlich die oft so weiterstreckten Choralfigurationen Seb. Bach's, deren einige im Th. II angeführt worden. In seinem »Christ unser Herr« — das wir (Th. II. S. 160) als eine der tiefsinnigsten Kompositionen kennen gelernt, in der zweistimmigen Figuration des »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«* und ähnlichen Sätzen, z. B. »Wo soll ich

* Seb. Bach's Choralvorspiele, neue Ausgabe bei Breitkopf und Härtel, aus welcher Sammlung alle diese Beispiele genommen sind.

fliehen hin« und »Wer nur den lieben Gott lässt walten«*, in denen das Pedal mit Vierfuss-Stimmen den *cantus firmus* führt, vollendet die Figuration in ruhigster, nur selten gesteigerter Breite ihre Aufgabe. Hier ist auch der rechte Schauplatz für jene wahrhaft, — geistig gebundenen Formen (Th. II. S. 457) der kanonischen Führung des *cantus firmus*, z. B. in dem prachtvollen ausgelegten »Dies sind die heiligen zehn Gebot'«**, oder der kanonischen Begleitung des *cantus firmus*, z. B. in »Vom Himmel hoch da komm' ich her«*); die Orgel bietet in der ihr eigenen Ruhe den Raum für so weite und streng bemessene Führung und fordert nicht, — lehnt vielmehr höhere Erregung, eigenthümlicheren Inhalt freier Formen ab.

Tritt aber in einer Choralfiguration innigeres, mehr persönliches Gefühl in die Umschreibung des *cantus firmus* oder in die Figuralstimmen: so wird in den meisten Fällen schon die Kürze der Komposition, im Gegensatz zu der breiten Auslage der hier angeführten und ihnen verwandten, darauf hindeuten, dass die Orgel hier nicht zu ihrem wahren Ausdruck gekommen, dass der Komponist in sie hineingedichtet (S. 23, Anmerkung), nicht aus ihr, ihrem Wesen gemäss herausgesprochen hat. Wer wollte dem freien schaffenden Geiste dieses Recht bestreiten? Wie manches unschätzbare Tongedicht verdanken wir schon dieser Richtung! Allein, ist es weder Pflicht noch Recht, dem Künstlergeist mit Satzungen entgegen zu treten, so ist es doch förderlich, überall zum Bewusstsein dessen, was sich ihm und er uns bietet, vorzudringen. Jene innigeren Gesänge (Sinngedichte des Gemüthes könnte man sie nennen) mögen der Orgel zugewiesen werden, wenngleich diese nicht genügen kann für den vollen und getreuen Ausdruck des in ihnen lebenden Gefühles; die Sympathie des Hörers wird den unvollkommenen Ausdruck ergänzen, wenn und so weit sie es vermag. Nur muss dem Künstler bewusst bleiben, dass die Orgel eben hier nicht ihre eigenthümliche Aufgabe gefunden hat. — Gleiches gilt von jenen gewaltigen Polyphonien (S. 19), die gewiss nicht ihrem ganzen Stimmgewebe nach durchhört, also nicht vollkommen aufgefasst werden können, die aber kein angemesseneres Organ finden, als die Orgel, und vermöge ihrer geistigen Bedeutung das vollste Recht haben zum Dasein. In diesen Fällen wird die Orgel Dienerin des überlegenen Geistes; seiner Macht und seinem Rechte bringt sie das Opfer ihrer Eigenthümlichkeit. Ein wahrhaftes Recht hat aber in solchen Fällen nur der, der das

---

* Nr. 52 und 49 im vierten Hefte der neuen Ausgabe.

** Nr. 17 im zweiten Hefte der neuen Ausgabe.

*** Fünf kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied »Vom Himmel hoch« etc. Var. 1; bei Breitkopf und Härtel neu erschienen.

Wesen des Instrumentes erkannt und sich als einen solchen bewährt hat, ehe er von dem höheren Recht des Gedankens darüber hinaus berufen wird.

Nächst diesen fester gezeichneten Formen ist

3. die Orgelphantasie

zu nennen, Einleitung oder Introduktion genant, wenn sie zu einer Fuge oder sonst zu einer bestimmteren Form überführt, bei den älteren Meistern auch wohl Tokkate, wenn sie einen grösseren Spielreichthum entfaltet. Es versteht sich nach allem Bisherigen, dass auch ihr Inhalt dem Wesen der Orgel in gleicher Weise wie die vorgenannten Formen zu entsprechen hat; polyphone Sätze, Massenwirkung und minder- oder einstimmige Sätze können hier noch viel freier und reicher gemischt und einander entgegengesetzt werden, als in den strengeren Formen. Es bedarf hierüber, nach dem Th. III. S. 335 Gesagten, keiner Erörterung.

Weniger günstig erscheinen dagegen für die Orgel die folgenden Formen.

4. Die Sonate,

oder auch bei den älteren Meistern das Orgelkonzert. Die Sonatenform beruht, wie wir (Th. III. S. 202) wissen, auf dem Liedsatz, und zwar auf der Verknüpfung verschiedener Liedsätze. Der Liedsatz aber ist vorzugsweise homophon, hat eine Melodie als Hauptmelodie geltend zu machen, der sich die übrigen Stimmen mehr oder weniger unterordnen. Zwar kann von den zwei, drei oder mehreren Liedsätzen eines Sonatensatzes einer oder der andere polyphonen Inhalt wählen, doch bleibt im Ganzen Homophonie, das Hervortreten einer Hauptmelodie — und dann die energische Unterscheidung der verschiedenen, mehr oder weniger der Homophonie eigenen Liedsätze für die Form charakteristisch und nothwendig. Kraft der Melodie ist aber gerade nicht die starke Seite der Orgel. Daher ist auch die Orgelsonate nur in der früheren Zeit, in der diese Form sich noch nicht vollendet hatte, bald unter diesem Namen, bald (wenn sie spielvoller erschien) als Orgelkonzert fleissig gesetzt worden, und hat sich weder bei den alten Meistern auf die Höhe anderer Formen des Orgelsatzes erheben, noch an den Fortschritten und der Vollendung dieser Form in der Haydn-Beethoven'schen Zeit theilnehmen können.

Dasselbe Urtheil trifft

5. die Variation.

Wenn unter diesem Namen eine Reihe figuraler, kanonischer fugenhafter Bearbeitungen eines als Thema dienenden Chorales

zusammengefasst wird: so kann, wie sich von selbst versteht, jede einzelne dieser Arbeiten dem Charakter des Instrumentes vollkommen entsprechen. Nur ist zu besorgen, dass die Gesammtheit derselben schon desswegen einförmig erscheinen werde, weil in ihnen allen der polyphone Satz in seinen drei Hauptformen vorwaltet oder ausschliesslich zur Anwendung kommt. Dann aber dürfte selten oder vielleicht niemals innere Nothwendigkeit diese Reihe von Einzelheiten verknüpfen, weil jede derselben nach der ihr gegebenen Form schon ein für sich genügendes, abgeschlossenes Wesen an sich hat, das den meist liedförmigen oder doch leichter gehaltenen Sätzen der eigentlichen Variationenform abgeht. Eben darin, dass die einzelne Variation nicht befriedigt, liegt das Bedürfniss zum Fortschritt und hiermit die Begründung und Rechtfertigung der Variationenform; Beides fehlt der Orgelkomposition, die aus polyphonen Sätzen bestehen soll.

Entschieden ungünstiger ist diese Form für die Orgel, wenn man ihr ein Thema von freier Liedform und ganz oder vorherrschend homophonem Inhalt giebt; der Grund liegt in der schon erkannten Ungeeignetheit der Orgel für homophon-melodischen Ausdruck. Wie talentvoll daher auch die Ausführung einer solchen Komposition, wie geschickt der Spieler, und wie sehr er auch bedacht sei, der Unfähigkeit des Instrumentes durch alle auf demselben möglichen Vortragsmittel abzuhelfen: stets, fürchten wir, wird sich die Aufgabe als eine ungünstige, das in seiner Welt so reiche und mächtige Instrument gegen dergleichen Zumuthungen spröde und ungelenk beweisen und der Erfolg wenigstens kein vollkommen befriedigender sein.

Eine eigenthümliche Form der alten Meister kann hier nicht unerwogen bleiben, weil sie gewissermaassen in das Fach der Variation eingreift; dies ist die Th. II. S. 406 besprochene Form des

festen Basses (Ostinato).

Allein wenn auch das Thema (der feste Bass) ein Satz, also liedförmig ist, so kommt er doch nicht zu liedförmigen Abschlüssen; und wenn er auch bisweilen homophon behandelt wird, so bildet sich doch das Stimmgewebe vorherrschend polyphon und zu einem grossen Ganzen oder zu mehreren grossen Massen aus. Es fallen also beide gegen die eigentliche Variation gerichtete Bedenken weg und es bestätigt sich die Stellung dieser Form unter die der Fuge verwandten. Das grösste Werk dieser Gattung für Orgel, die Passacaglia von Seb. Bach, ist schon Th. II. S. 411 erwähnt worden.

Alle diese Formen, — Figuration, Fuge, Liedform, Sonate, Variation können sich als

Orgeltrio

darstellen, wenn man sie dreistimmig für zwei Manuale und Pedal setzt und die Stimmen obligat, wenigstens vorherrschend polyphon führt.

Schliesslich ist hier noch

6. die Berücksichtigung der gottesdienstlichen Verhältnisse bei den Orgelformen

zur Sprache zu bringen. Im Gottesdienst erweisen sich die Kunstformen oft zu ausgedehnt für den Zweck ihrer Anwendung. Wie weit dies für die erste Einleitung eines ganzen Gottesdienstes und für den Abschluss desselben der Fall sein kann, bleibt zweifelhaft; es sollte dem Organisten wohl frei stehen oder vielmehr gedankt werden, wenn er ein Paar Minuten früher begönne oder später schlösse, um Zeit für ein ausführlicheres und nach seinem Ermessen befriedigenderes Werk zu gewinnen. Hier hat also der Komponist, wie uns scheint, keine Rücksicht zu nehmen. Allein im Laufe des Gottesdienstes kann zur Einleitung eines neuen Gesanges oder sonstigen Momentes gedrängtere Form des Orgelspieles nöthig sein. Hier bieten sich die kürzeren Einleitungen (Th. III. S. 301), dann statt der Fugen die Fugato's, statt der Figurationen ganzer Choralmelodien solche Figurationen dar, die sich nur auf die erste Zeile oder einen Theil des Chorales beschränken und dann sogleich abschliessen, oder in den Choral selbst, den die Gemeinde zu singen hat, überleiten. Dies Alles sind aber nur Umbildungen bekannter Formen, die keiner besonderen Einweisung bedürfen. Das Nöthige ist darüber bereits im zweiten Theile gesagt*.

II. Kapitel.

Der Satz für Blechinstrumente.

§ 4. **Einleitung.** Die Benennung Blechinstrumente gebührt ursprünglich denjenigen Blasinstrumenten, die aus einem von Metall (Messing) angefertigten Rohr bestehen und durch ein metallenes Mundstück angeblasen werden. Die hierher gehörigen Instrumente sind Trompete, Posaune, Waldhorn — kurzweg Horn genannt. Von den Blasinstrumenten, die ganz oder vorzugsweise aus hölzernen Röhren bestehen, unterscheiden jene Blechinstrumente

---

* Hierzu der Anhang A.

sich auch dadurch, dass das Rohr der Holzblasinstrumente Tonlöcher hat, die durch den Finger des Spielers unmittelbar oder mit Hülfe von Klappen geschlossen und geöffnet werden können und durch die dem Spieler eine vollständige Tonleiter zu Gebote steht, während die Blechinstrumente dieser Tonlöcher entbehren.

Bei der fortgeschrittenen Entwickelung des Instrumentenbaues ist indess für obige Erklärung ein doppelter Zusatz nöthig.

Erstens sind Blasinstrumente in Anwendung gekommen (z. B. die Ophikleïden), deren Körper (Rohr) ebenfalls von Metall verfertigt, aber nach Art der Holzblasinstrumente mit Tonlöchern versehen wird. Da letzteres für das Tonsystem, mithin auch für das Wesen des Instrumentes, das Entscheidende ist, so sind diese Instrumente nicht zu den eigentlichen Blechinstrumenten, sondern sind zu den Holzblasinstrumenten zu stellen.

Zweitens sind an den oben genanten Instrumenten, namentlich Trompeten und Hörnern, Vorrichtungen (die Ventile) angebracht worden, durch die ihre Tonreihe vervollständigt, aber auch ihr Charakter bedeutend verändert wurde. Diesen Instrumenten (die nach der ihnen zugefügten Vorrichtung Ventiltrompeten und Ventilhörner heissen) haben sich andere ähnlich konstruierte (Kornette, Tuben u. s. w.) zugesellt, die allesammt in die Klasse der Blechinstrumente gehören, jedenfalls eher ihnen als den Holzblasinstrumenten sich anschliessen. Demungeachtet sondern wir diese ganze Klasse von Instrumenten, die wir kurzweg Ventilinstrumente nennen wollen, ab, um die eigentlichen oder ursprünglichen Blechinstrumente zunächst in ihrem reinen Charakter und in ihrer wesentlichen Bedeutung kennen und gebrauchen zu lernen. Die Ventilinstrumente werden für sich behandelt.

Wir haben es daher in diesem Kapitel nur mit Trompeten, Hörnern (sogenannten Naturtrompeten und Naturhörnern im Gegensatz zu Ventiltrompeten und -hörnern) und Posaunen zu thun. Diesen gesellen wir die Pauken zu. Es versteht sich, dass dieses Schlaginstrument nur aus einem äusserlichen, aber künstlerischen Grunde in die Reihe der Blasinstrumente tritt, — weil es nämlich zunächst im Verein mit ihnen zur Thätigkeit kommt.

Von hier an durch die ganze Orchesterlehre hindurch werden wir den Stoff so zu ordnen haben, dass mit jedem Schritt der Reichthum unserer Mittel wächst und jede vorhergehende Stufe den Fortschritt erleichtert.

Den eigentlichen Kunstaufgaben werden wieder Vorübungen (also gewissermaassen Nachträge zur Elementarlehre) vorangehen, deren Erspriesslichkeit sich aus reichen, seit Jahren gesammelten Erfahrungen an den verschiedenst begabten und vorgebildeten Schülern ergeben und erprobt hat. Sie ersparen dem Jünger die

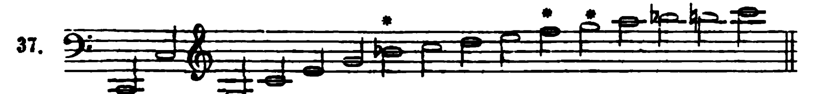
Qual, sich in grösseren Werken durch Unerfahrenheit und Ungewandtheit in der Instrumentation allaugenblicklich gehemmt und eine Reihe grösserer, in jeder anderen Beziehung befriedigender Arbeiten ganz oder theilweise verdorben zu sehen. Eigene Erfahrung wird ihn von der Wichtigkeit der Vorarbeiten überzeugen*.

§ 5. Kenntniss der Trompete und Pauke. Die Trompete wird in verschiedenen Stimmungen angewendet, die später zu erläutern, und denen zu Folge verschiedene Arten des Instrumentes zu unterscheiden sind. Wir nehmen eine dieser Arten oder Stimmungen, die in *C* stehende, als Norm, um an ihr das allen Arten Gemeinsame des Instrumentes zu zeigen.

A. Die Normaltrompete.

Die Trompete** besteht aus einem acht Fuss (mehr oder weniger) langen, engen, erst gegen das Ende hin sich erweiternden Messingrohr***, das zweimal herum in ein längliches Viereck (Oblongum) mit abgerundeten schmalen Seiten zusammengelegt ist, an dem einen offenen Ende mittelst eines kesselförmig gebildeten, enggeöffneten Mundstückes angeblasen wird, an dem anderen Ende in eine Erweiterung, den Schalltrichter (Becher, Stürze) genannt, ausläuft. Das Rohr ist durchgängig geschlossen, ohne Tonlöcher oder andere Vorrichtungen zur Veränderung der Tonhöhe.

Dieses Instrument bringt zunächst folgende Naturtöne hervor, —

37. 

von denen jedoch 1) der tiefste Ton (gross *c*) nur schwer und rauh anspricht und nicht recht feststeht; 2) auch der nächste Ton (klein *c*) einen rauhen Klang† hat; 3) das eingestrichene *b* ursprünglich zwar etwas zu tief ist, jedoch vom Bläser mittelst stärkeren Druckes fest und rein intoniert werden kann††; 4) das

---

* Hierzu der Anhang B.

** Italienisch *tromba, clarino*; in der Mehrzahl *trombe, clarini.*

*** In fürstlichen Kapellen und bei bevorzugten Militär-Musikchören findet man bisweilen silberne Trompeten. Sie haben aber weniger hellen Klang.

† Die Alten nannten, bezeichnend genug, das tiefste *C* Flattergrob und das nächste Grobstimme.
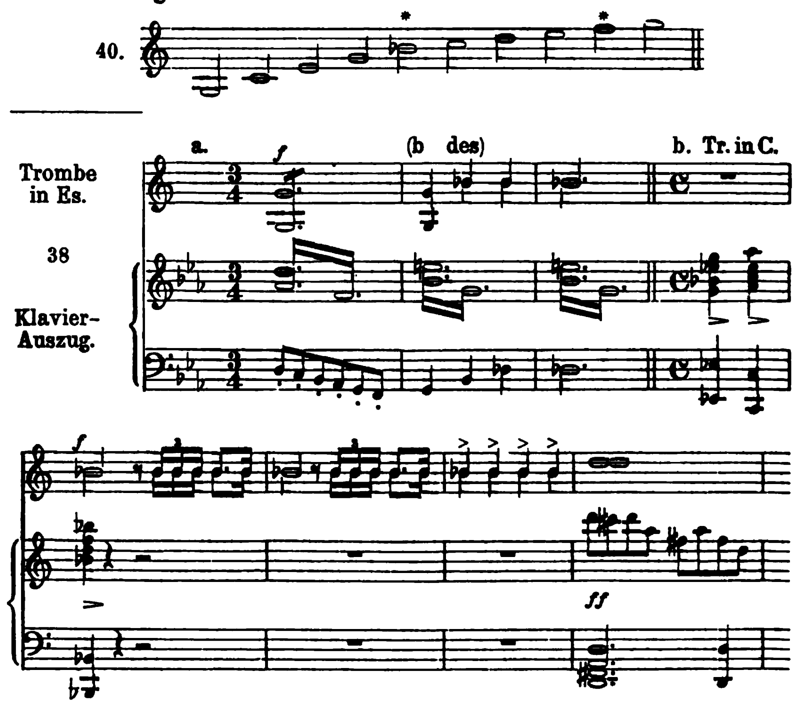
†† Dieses von den Komponisten benutzte *b* kann von jedem Orchester-Trompeter sicher gefordert und zu mancherlei Effekten benutzt werden. So verwendet es Beethoven in der heroischen Symphonie (in *Es* dur, S. 79 der bei Simrock erschienenen Partitur) wie hier bei a:

zweigestrichene *f* zu hoch ist, aber durch gelindes Treiben ein gutes *fis* und durch schlaffere Haltung der Lippen oder geringes Stopfen auch als *f* brauchbar werden kann; 5) das zweigestrichene *a* (zu tief), *b* und *h* und das dreigestrichene *d* und *e* nur sehr schwer und selten, — auf den jetzigen Trompeten vielleicht von keinem Bläser erreicht wird, auch 6) das dreigestrichene *c* nur auf den Trompeten tiefster Stimmungen auf *B*-, *C*-, *D*-, *Es*-Trompeten, und in der günstigsten Tonfolge, z. B. im aufsteigenden Akkorde, —



und auch da nur von wenigen Bläsern unter günstigen Umständen, wenn der Bläser noch nicht ermüdet ist, gefasst werden kann. So beschränkt sich also die Reihe der sicher zu habenden Töne auf diese Tonfolge:

40.

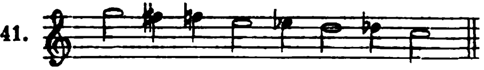


zum mächtigsten Anklang seines schärfsten Tones; so könnte in einem Tonsatz aus *C* dur mit *C*-Trompeten eine starke Modulation durch Trompetentöne, die der ursprünglichen Stimmung scheinbar fremd sind, eingeleitet oder unterstützt werden, wie oben bei b.
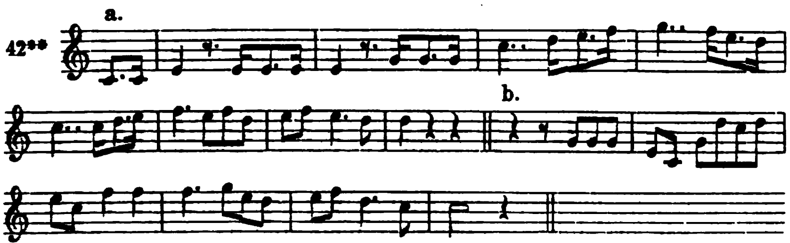
Was hier mit verschiedenen Stimmungen der Trompeten, mit *Es*, *C*-Trompeten u. s. w. gemeint, findet sich weiterhin erläutert.

Die hier ausgelassenen* sind nicht füglich im Orchester zu fordern; wenigstens thut man wohl, auf sie nicht für wesentliche und hervortretende Züge der Komposition zu rechnen. Wie viel dagegen einzelne Virtuosen vermögen und was man ihnen im Solosatze zumuthen kann, ist nicht vorauszubestimmen.

Neben diesen Naturtönen können durch Stopfen noch andere hervorgebracht werden. Zunächst erscheinen mit Hülfe des sogenannten halben Stopfens und der oben erwähnten Korrektur des *fis''* die Lücken der höchsten Oktaven ausgefüllt:



sodass diatonische Folgen wie diese ausführbar sind:
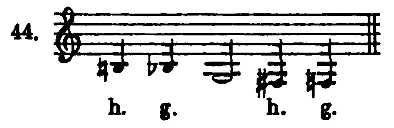


ähnliches auch wohl in chromatischer Folge, nicht so sicher aber in Sprüngen oder mit frischem Einsatze rein und sicher kommt.

Auch in der eingestrichenen Oktave ist von jedem Naturton zunächst (durch halbes Stopfen) der tiefere Halbton, dann (durch ganzes Stopfen) der tiefere Ganzton —
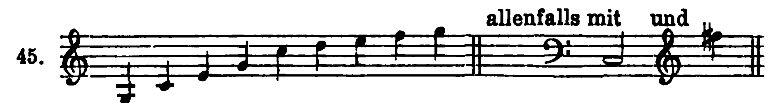


zu erlangen, aber schwerer und unsicherer, besonders die ganz gestopften Töne, die nur nach Vorausgang der Naturtöne, von denen aus sie gebildet werden, einigermaassen sicher zu fassen sind. Unterhalb *c'* stehen noch wenige Töne zu Gebote:
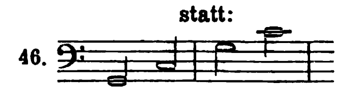


* Doch hat der Verf. in einem lugubren Instrumentalsatz — und zwar im piano — von der tiefen Oktave (klein *c* — eingestrichen *c*) mit sicher zutreffendem Erfolge Gebrauch gemacht; und zwar mit brauchbaren, keineswegs aber ausgezeichneten Bläsern. In höheren Stimmungen erscheint klein *c* ohne Schwierigkeit und gut.

** Aus dem Messias von Händel, mit Mozart's Instrumentation, Nr. 44 der bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Partitur. Die Trompete ist eine *D*-Trompete.

Doch sind die Stopftöne der Trompete im allgemeinen überhaupt nicht viel werth und wenigstens die ganz gestopften sehr schlecht, vom Klange der offenen Töne allzusehr abstechend. Man thut daher wohl, auf sie ganz zu verzichten und sich überhaupt für das Orchester auf diese Tonreihe, —



und zwar in der oben für den Gebrauch des *f* angedeuteten Weise zu beschränken. Die tiefsten Töne können auch im Bassschlüssel notiert werden: sonderbarer Weise schreibt man sie aber dann eine Oktave zu tief:
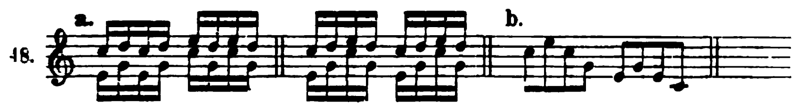


Die Naturtöne der Trompete (Nr. 40) haben einen hellen, durchdringenden und in der tieferen Region, bis zum zweigestrichenen *c*, schmetternden Klang; das Schmetternde und etwas Rauhe verliert sich von c^2 an und der Klang tritt nun in noch gedrängterer und veredelter Kraft hervor. Die leicht erreichbaren Stopftöne der zweigestrichenen Oktave (Nr. 41) schliessen sich dem Klange der Naturtöne fast ununterscheidbar an; die anderen haben einen gedrückteren Klang. Alle Töne des Instrumentes können übrigens so lange gehalten werden, als der Athem des Bläsers reicht.

Was nun die Behandlung der Trompete betrifft, so kann jeder ihrer zuvor (Nr. 45) aufgeführten Töne für sich mit Sicherheit eingesetzt werden; nur ist der freie Einsatz des *f* und *fis* nicht so sicher, als der der anderen Töne, man bringt sie lieber (wie in Nr. 42 gezeigt worden) im Gefolge von bequemeren Tönen vor. Auch das höchste *g* und das tiefste (kleine) *c* — wenn man letzteres überhaupt gebrauchen will — ist nicht sicher zum ersten Einsatz, sondern erst nach Vorgang bequemerer Töne zu fordern.

Abgesehen hiervon ist jede Tonfolge innerhalb des angegebenen Tonsystems, also auch jeder beliebige Sprung möglich; allein je weiter die Sprünge, desto schwerer und unsicherer sind sie (weil die hohen Töne eine andere Lippenhaltung nöthig machen als die tiefen), desto mehr fordern sie Zeit zwischen dem einen und dem anderen Tone, — desto ermüdender endlich sind sie für den Bläser. Am leichtesten gelingen die der Tonfolge der Naturskala selbst entsprechenden, die an die einfachsten Grundformen der Melodie anlehnenden Tonreihen, z. B.

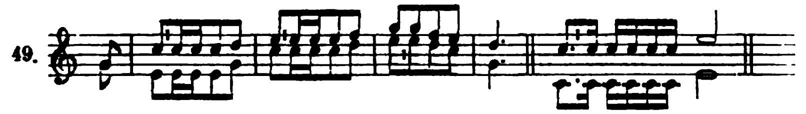


wie wir sie einst (Th. I. S. 65) schon bei dem Satze der Naturharmonie kennen gelernt haben; auch diese sind um so leichter und können um so kräftiger oder schnellbewegter hervorgebracht werden, je mehr sie sich auf einen engen Raum beschränken. Am schnellsten ausführbar ist die Tonfolge in den harmonischen Figuren der eingestrichenen Oktave (wie in Nr. 47 a., b.) bis zum zweigestrichenen *c*, höchstens *e*; hier ist eine Bewegung, wie etwa die der Sechszehntel im *Allegro moderato*, wohl ausführbar. Die Töne der zweigestrichenen Oktave, besonders in weiterer diatonischer oder gar chromatischer Folge, (Nr. 41, 42) können nicht wohl schneller als in der Achtelbewegung des *Allegro moderato* gefordert werden; doch gelingt die schnellere Bewegung zweier oder dreier wiederholt wechselnder Töne in schrittweiser Folge, z. B. hier bei a., —



im Forte auch in dieser Region, nur nicht höher. Uebrigens ist schnelle Bewegung aus tieferen zu höheren Tönen (Nr. 47 a.) leichter als die entgegengesetzte (Nr. 48 b.).

Auch die Wiederholung desselben Tones ist je nach der Tonregion in gleicher Schnelligkeit, wie oben angegeben, möglich und wenn sie sich nicht über vier bis sechs gleiche Tonanschläge — wie hier —
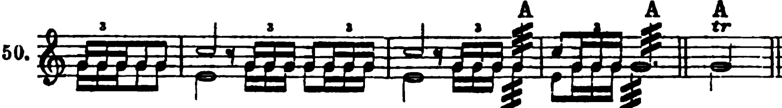


erstreckt, leicht und wohl, ohne Ungleichheit und Anstrengung möglich.

Eine eigenthümliche Tonwiederholung unterscheiden wir von dieser gemessenen: das als Charakterbezeichnung für die Trompete schon im allgemeinen Sprachgebrauche stehend gewordene Schmettern, den

Schmetterschall

der Trompete. Durch Hineinstossen gewisser Konsonanten (t, r, l) in das Instrument unter dem Blasen kann nämlich der Trompeter einen Ton in grosser Schnelligkeit (so schnell seine Zunge den Laut wiederholen kann) und sehr lange (so lange Athem und Zungen-

kraft reichen, — wir haben deren drei und vier Takte $^4/_4$ im *Allegro moderato* lang gehört) in jedem Grade der Stärke von *pp* bis *ff*, auch ab- und zunehmend diese Schallweise fortsetzen. Der Trompeter nennt diese Spielweise die »Zunge«, wenn er sie in bestimmter Weise rhythmisiert, den »Zungenschlag«. Die Zunge findet man hier —

50. 

bei A., den Zungenschlag bei den Triolen angewendet. Beide Formen ergeben ein kräftig erbebendes oder erschütterndes Wiederholen des Tones, das dem lebendigen und energischen Klange des Instrumentes sehr entsprechend und ihm vor anderen Blasinstrumenten theils vorzugsweise, theils ausschliesslich eigenthümlich ist. Uebrigens kann dies Schmettern nur an den vier unteren Tönen *g—c—e—g*, — allenfalls noch auf *b* und *c*, am besten auf dem unteren *e* und *g*, mit Leichtigkeit und Kraft ausgeübt werden; mit jedem höheren Tone wird es schwerer in den höchsten Tönen unausführbar. Bezeichnet wird es, wie Nr. 50 zeigt, bald als Tremolo, bald als Triller.*

Dies ist der Tonumfang und Wirkungskreis der Trompete. Aeusserlich betrachtet erscheint er sehr beschränkt, ja höchst lückenhaft. Allein tiefer eingehende Auffassung zeigt zwischen dem Charakter und den Mitteln des Instrumentes die erwünschteste Uebereinstimmung. Für den heldenhaft klaren und eindringlichen Klang des Instrumentes, für diesen Heldencharakter, der selber nur ein einfacher, nicht ein vielseitiger ist, bedarf es keines Reichthums an Tonwendungen und Mitteln; der vorhandene — die Töne des hellsten Akkordes (des grossen Dreiklanges durch mehr als zwei Oktaven), die Dominantharmonie, die Tonleiter bis zur Dominante können genügen. Diese Töne stehen in allen Abstufungen der Stärke, in schneller Folge und weithin rufendem Aushallen, besonders mit dem metallen durchbrechenden Schmetterton zu Gebote. Selbst die Armuth der Tonreihe dient dem das Instrument tiefer Erkennenden zum fördernden Winke; sie nöthigt ihn, einem anderen künstlerischen Mittel um so entscheidendere Kraft zuzuertheilen, — nämlich dem Rhythmus, der für seine entscheidende Kraft am entscheidungskräftigen Instrumente das entsprechende Organ findet.

---

* Die letztere Bezeichnung ist eine uneigentliche und könnte insofern einiges Bedenken finden, als wirkliche Triller auf dem zweigestrichenen *d—c*, *e—d*, auch *c—b* möglich sind. Allein letztere taugen selten etwas, sollten also lieber ganz ungebraucht bleiben, und so fällt das Bedenken gegen die Triller- statt Tremolo-Bezeichnung weg.

B. Arten und Stimmungen der Trompete.

Allein bei alledem würde der Tongehalt der Trompete für die Mitwirkung bei den ausgedehnteren, modulationsreichen oder von Haus aus nicht in *C*dur, sondern in anderen Tonarten stehenden Kompositionen unzureichend, oft gar nicht anwendbar sein. Man hat daher Trompeten von verschiedener Grösse (Länge des Rohres) eingeführt, die den im Vorherigen aufgewiesenen Tongehalt auf anderen Stufen darstellen, mithin für andere Tonarten oder Akkorde ebenso anwendbar sind, als der oben gefundene Tongehalt für die Tonart *C*dur. Ein längeres Rohr giebt eine tiefere, ein kürzeres giebt eine höhere Naturskala. Hierauf bezieht sich der Zusatz zu der S. 45 angegebenen Länge der Trompete von acht Fuss; eine Trompete mit so langem Rohr giebt ihren Tongehalt auf dem Urton *C* oder in *C*dur an.

Die Stimmungen der Trompete, vermöge der grösseren oder minderen Länge des Rohres, begründen verschiedene Arten des Instrumentes, die sich übrigens in Allem gleich, nur in ihrem Urton und damit in der höheren oder tieferen Lage ihrer Naturskala verschieden sind; eine Verschiedenheit, die dann noch einige später zu erwähnende Folgen nach sich zieht. Die Noten für sämmtliche Arten der Trompete werden so geschrieben, als wäre das Tonsystem stets auf den Urton *C* gegründet; für alle Trompeten-Arten wird also durchgängig in *C*dur gesetzt, wie wir von Nr. 37 bis hierher gethan haben. Durch die Stimmung des Instrumentes wird diese sich stets gleichbleibende Naturskala über *C* in die Tonart übertragen (transponiert), in der dasselbe steht. Man nennt daher sowohl diese in anderer Tonart als *C* stehenden Instrumente als die Notierungsweise für dieselben »transponierend«.

Es giebt zunächst folgende Arten der Trompete:

1. Die *C*-Trompete.

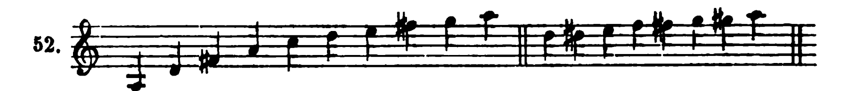
Diese giebt ihre Tonreihe an, wie sie geschrieben wird; es ist also hier Alles, was wir von ihr als Normaltrompete gesagt haben, ohne Umsetzung in eine andere Tonart zu verstehen.

2. Die *D*-Trompete (*tromba in D*),

deren Töne einen Ganzton über dem Normalton *C*, also in der Tonart *D*dur stehen. Der so —

51. 

in Noten geschriebene Tongehalt der *D*-Trompete erklingt mithin so, —

52. 

3. Die *H*-Trompete,

die einen Halbton tiefer steht als die Normaltrompete, deren Naturtöne also sind:

53. 
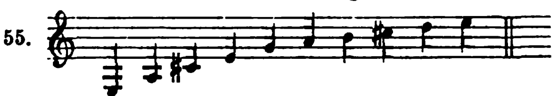
4. Die *B*-Trompete,

die einen Ganzton tiefer steht als die Normaltrompete; ihre Notenreihe (Nr. 51) ertönt mithin so:

54. 

5. Die *A*-Trompete,

deren Töne eine kleine Terz tiefer klingen als sie notiert werden:

55. 

6. Die *Des*-Trompete,

deren Töne einen halben Ton höher klingen als die der Normaltrompete:

56. 

7. Die *Es*-Trompete;

sie steht in *Es* dur; ihre Notenreihe (Nr. 51) ertönt so:

57. 

8. Die *E*-Trompete,
9. Die *F*-Trompete,
10. Die *Fis*(*Ges*)-Trompete,
11. Die *G*-Trompete,
12. Die *As*-Trompete,
13. Die hohe *A*-Trompete,
14. Die hohe *B*-Trompete,

welche letztere beide eine Oktave über den gewöhnlichen oder tiefen *A*- und *B*-Trompeten stehen, daher sie mit *tromba in A, B alto*, bezeichnet werden, während die tiefen die Bestimmung *in B, A basso* erhalten.

Man kann sich Stimmung und Umfang aller Arten in folgendem Schema vergegenwärtigen, das zugleich den effektiven Umfang der einzelnen Stimmungsarten anzeigt. Denn bei den höchsten Stimmungen sprechen die höchsten Töne schlechter, die tiefsten besser an und umgekehrt stehen den tiefsten Stimmungen mehr hohe und weniger tiefe Töne zu Gebote.

Notierung:

55.

tief *A*:	—	*e*	*a*	*cis'*	*e'*	*g'*	*a'*	*h'*	*cis''*	*d''*	*e''*	*fis''*	*g''*	*gis''*	*a''*
tief *B*:	—	*f*	*b*	*d'*	*f'*	*as'*	*b'*	*c''*	*d''*	*es''*	*f''*	*g''*	*as''*	[*a''*	*b''*]
H:	—	*fis*	*h*	*dis'*	*fis'*	*a'*	*h'*	*cis''*	*dis''*	*e''*	*fis''*	*gis''*	*a''*	[*ais''*	*h''*]
C:	—	*g*	*c'*	*e'*	*g'*	*b'*	*c''*	*d''*	*e''*	*f''*	*g''*	*a''*	*b''*	[*h''*	*c'''*]
Des:	—	*as*	*des'*	*f'*	*as'*	*ces''*	*des''*	*es''*	*f''*	*ges''*	*as''*	*b''*	*ces''*	[*c'''*	*des'''*]
D:	[*d*]	*a*	*d'*	*fis'*	*a'*	*c''*	*d''*	*e''*	*fis''*	*g''*	*a''*	*h''*	*c'''*	[*cis'''*	*d'''*]
Es:	[*es*]	*b*	*es'*	*g'*	*b'*	*des''*	*es''*	*f''*	*g''*	*as''*	*b''*			[*c'''*	*des'''*]
E:	[*e*]	*h*	*e'*	*gis'*	*h'*	*d''*	*e''*	*fis''*	*gis''*	*a''*	*h''*				
F:	*f*	*c'*	*f'*	*a'*	*c''*	*es''*	*f''*	*g''*	*a''*	*b''*	*c'''*				
Fis:	*fis*	*cis'*	*fis'*	*ais'*	*cis''*	*e''*	*fis''*	*gis''*	*ais''*	[*h''*	*cis'''*]				
G:	*g*	*d'*	*g'*	*h'*	*d''*	*f''*	*g''*	*a''*	*h''*	[*c'''*	*d'''*]				
As:	*as*	*es'*	*as'*	*c''*	*es''*	*ges''*	*as''*	*b''*	*c'''*						
hoch *A*:	*a*	*e'*	*a''*	*cis''*	*e''*	*g''*	*a''*	*h''*	*cis'''*						
hoch *B*:	*b*	*f'*	*b'*	*d''*	*f''*	*as''*	*b''*	*c'''*	*d'''*						

Man baut (oder baute, vgl. Kap. 3) nicht für jede dieser Stimmungsarten besondere Instrumente, sondern es genügt, Instrumente in *B C D E F G A* (und hoch *B*) zu besitzen; für die fehlenden Stimmungen ist durch sogenannte

Stimmbögen (Setzstücke)

gesorgt, — bogenförmige Röhren, die zwischen Munstück und Rohr eingeschoben werden und das letztere verlängern. Hierdurch wird die Stimmung um einen halben Ton erniedrigt, es wird also

aus der *B*-Trompete eine *A* -Trompete,
- - *C*- - - *H* - -
- - *D*- - - *Des*- -
- - *G*- - - *Ges*- -
- - hohen *A*-Trompete eine hohe *As*-Trompete.

Doch hat die (vielleicht nicht ganz berechtigte) Ansicht, dass die Einsatzstücke den Klangcharakter beinträchtigen, einerseits veranlasst, dass alle beliebten Stimmungsarten (ausser *D*, *C*, *B*,

auch *Es*, *E*, *F*) besonders gebaut wurden, andererseits aber die Komponisten sich in der Benutzung der Stimmungen, welche Einsatzstücke erfordern, Beschränkung auferlegten.

Dies sind die wesentlichsten Unterschiede der Trompetenarten. Aber auch im Klange scheint eine Verschiedenheit stattzufinden, die von der Geschicklichkeit des Bläsers wenigstens nicht gänzlich überwunden werden kann. Die tiefe *B*-Trompete hat einen vollen, posaunenhaften, — die *C*- und *D*-Trompeten haben einen kalten, etwas rauhen Klang, — die *Es*-, *E*- und *F*-Trompeten haben einen festen und gedrungenen, durchdringenden, nicht aber rauhen Klang, daher sie am liebsten zu reichen (konzertierenden) Solosätzen benutzt werden. Vornehmlich hängt allerdings die Wahl der Trompete von der Tonart der Komposition ab; man wird daher in der Regel zu Kompositionen in *Es*- auch *Es*-Trompeten setzen, und so in anderen Fällen. Allein die Erkenntniss des besonderen Klangcharakters kann (wie später zur Sprache kommen wird) auch hierin Manches ändern.

In grösseren Kompositionen kann man bei dem Uebergange in fremde Tonarten die Mitwirkung der Trompeten nothwendig, gleichwohl die ursprünglich gewählte Trompetenart für die neue Tonart unanwendbar, oder doch nicht ergiebig genug finden. Hier bietet sich dann die Auskunft dar, im Laufe der Komposition andere Trompeten ergreifen zu lassen, oder die Stimmung (durch Einsatz neuer Bogen, die das Rohr der Trompete verlängern oder verkürzen) zu verändern, z. B. aus den *D*-Trompeten *Des*-Trompeten zu machen. Allein der Bläser muss zu dem Einsatze der Bogen Zeit haben, — etwa 12 bis 16 Takte Pausen in langsamem, oder 20 bis 24 in schnellem Tempo.

C. Die Pauke.

Die Pauke hat ein über einen kesselförmigen Körper von Kupferblech straff gezogenes Fell, auf dem der Ton durch den Anschlag mit Paukenstöcken (Schlägeln) hervorgebracht wird. Jede Hand führt einen solchen Schlägel*, es kann daher die Pauke mit einem einzigen oder beiden Schlägeln gleichzeitig (oder möglichst schnell nach einander, fast gleichzeitig) oder auch abwechselnd mit einem nach dem anderen angeschlagen werden. Der gleichzeitige oder fast gleichzeitige Anschlag giebt einen volleren, der

* Die Schlägel haben an dem aufschlagenden Ende Holzköpfe. Lässt man diese unbedeckt, so ist der Klang des Instrumentes dürr, trocken; werden sie mit Leder überzogen, so ist er gemildert, doch trocken; werden sie mit Schwamm, Filz oder Gummi überzogen, so ist der Klang weich, etwas dumpf, gleichsam umdunkelt.

Anschlag mit einem einzigen Schlägel einen härteren, abgebrocheneren Klang; fände man nöthig, den ersteren ausdrücklich vorzuschreiben, so müsste die Note auf- und abwärts gestrichen werden.

Es werden stets zwei (neuerdings auch drei) Pauken neben einander gebraucht; jede derselben giebt nnr einen einzigen Ton; dieser kann vom leisesten Piano bis zum dröhnenden, härtesten Forte, er kann kurz abgebrochen (*staccato*) in allen möglichen rhythmischen Figuren bis zum rollendsten Wirbel, in dem kaum noch die einzelnen Schläge zu unterscheiden sind, wiederholt werden; der Wirbel wird mit dem Trillerzeichen — *tr* oder ~~~~ — angezeichnet.

Dieser eine Ton der Pauke kann durch Stimmung höher oder tiefer genommen werden, aber nur etwa um eine Terz nach der Höhe oder Tiefe von der ursprünglichen Stimmung in *A* und *d*, also für die grosse Pauke, bis gross *F* hinab und klein *c* hinauf, für die kleine bis *B* hinab und bis *f* hin auf; bei noch tieferer Stimmung würde das Paukenfell zu schlaff und der Schall zerflatternd, der Ton nicht bestimmt herauskommen, bei noch höherer Stimmung würde das Fell zu straff angezogen und der Klang zu hart, auch wohl die Stimmung nicht recht feststehend sein. Die Stimmung der Pauke, nach ihrer älteren Einrichtung, forderte einige Zeit und ein wenn auch leises Versuchen; nach einer verbesserten, jetzt allgemein verbreiteten Einrichtung (Maschinenpauken) kann das Stimmen augenblicklich geschehen, also im Laufe der Ausführung selber, was nach der älteren Einrichtung nur bei einer Reihe von Pausen (10 bis 20 Takte im *Allegro moderato*) rathsam und im Allgemeinen nicht erwünscht war. Die Maschinenpauke lässt sich auch einen Ton tiefer stimmen, bis gross *Es*.

Bei der Tonarmuth des Instrumentes werden in der Regel zwei Pauken, eine grössere und eine kleinere, neben einander gestellt und in die wichtigsten Töne, Tonika und Dominante, gestimmt. Bisweilen findet der Komponist sich zu abweichenden Stimmungen bewogen; so hat z. B. Beethoven im Finale der achten und im Scherzo der neunten Symphonie die Pauken in die Oktave *F-f* stimmen lassen. Bisweilen wird eine dritte Pauke gesetzt und entweder in die Unterdominante oder in einen anderen in Folge besonderer Modulation nöthig werdenden Ton gestimmt, — eine Maassnahme, die nach der neuen Paukeneinrichtung überflüssig ist*. Dies sind Ausnahmefälle, die man nach der Richtung

* Man hat sogar zur Aufstellung von acht Paar Pauken gegriffen (Berlioz), worüber denn hier nicht weiter zu urtheilen ist. Im vorigen Jahrhundert gaben fürstliche Hofpauker auf 14 Pauken Konzert und warfen dabei noch die Schlägel während des Spieles geschickt in die Luft, indem sie sie ohne Taktfehler wiederfingen.

der jedesmaligen Komposition zu beurtheilen hat: als Regel darf wohl gelten, dass die wichtigsten Töne, die zugleich Grundtöne der wichtigsten Akkorde und nächstnöthigen Tonarten sind, durch das rhythmisch so mächtige Instrument noch einen bevorzugten Nachdruck erhalten.

Auch die Pauken können, wie die Trompeten, im Laufe eines Tonstückes umgestimmt werden, am leichtesten in nahe gelegene Tonstufen. z. B. aus *d* in *c* oder *es*. Bei der in neuester Zeit getroffenen Einrichtung der Pauken kann die Umstimmung, wie gesagt, schnell und sicher geschehen.

Will man der Pauke einen dumpferen, lugubren Klang geben, so wird das Fell mit einer Decke locker überdeckt (der Komponist muss das ausdrücklich mit

timpani coperti

vorschreiben), oder — was einen reineren Ton und gleichmässigeren Klang giebt — es werden die Schlägelknöpfe mit Gummi, Filz oder Schwamm (Anmerkung S. 54) überzogen.

Die Pauken wurden früher ebenfalls, wie die Trompeten, in *C* (*G*—*c*) notiert und die eigentliche Tonhöhe dann vorbezeichnet. Doch hat man in neuerer Zeit diese Schreibart aufgegeben und notiert die Töne nach ihrer effektiven Tonhöhe.

§ 6. **Der Satz für Trompeten und Pauken.** Selbständige Kompositionen für Trompeten und Pauken, mit Ausschluss aller anderen Instrumente, können bei dem beschränkten Tongehalte jener Organe nur von beschränktem Umfange und der Hauptsache nach von keinem anderen Inhalte sein, als dem in der Naturharmonie (Th. I. S. 65) gegebenen. Dergleichen Aufgaben mögen im Vergleiche mit den bisher schon gelösten unbedeutend erscheinen (im höheren Sinne ist keine Gestaltung mehr oder weniger bedeutend als eine andere, jede ist die rechte und vollgenügende, die der Idee des Kunstwerkes entspricht): jedenfalls dienen sie zur Vorübung für umfassendere Instrumentations-Aufgaben.

Wenn der freie Künstler seine Idee zu offenbaren hat, so bieten sich ihm — oder wählt er die Instrumente, die sich jener Idee eignen, so dass Inhalt und Organ der Komposition einig und Eins sind. Der Jünger muss von der entgegengesetzten Seite zu dieser Einheit hinstreben. Ihm wird das Organ gegeben und er hat aus dessen Charakter die Form und den Inhalt seiner Komposition zu bestimmen. Dieser Weg ist nicht blos ein methodisch nothwendiger, er ist auch ein künstlerischer. Der echte Musiker kann sich kein Musikorgan, z. B. nicht den Verein von Trompeten und Pauken vorstellen, ohne vom Charakter desselben angeregt, zu sympathischer Hervorbringung gestimmt zu werden.
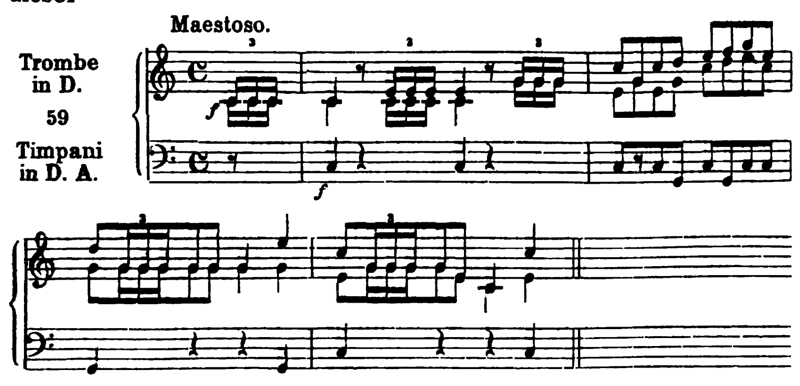
Der durchdringende, metallisch-helle Trompetenklang, der funkelnde Schmetterton, der einfache, aber klare und energische Tongehalt des heroischen Instrumentes, dazu die Kraftschläge oder der rollende, bald dumpfere, bald körnigere Donner der Pauke: das Alles ruft zunächst machtvolle, gewaltthätige, kriegerische Stimmung hervor; auf unserem jetzigen beschränkten Standpunkte bieten sich für sie nur begrenzte Aufgaben, — Fanfaren und kriegerische Märsche.

Man mache sich und dem Schüler vollkommen klar, dass der Tonsetzer, der nur an abstrakte Melodien und Harmonien denken wollte, hier nichts Nennenswerthes zu thun hätte. Die Sache ändert sich aber vollständig, wenn die Phantasie sich mit dem Klange und Wesen der Instrumente erfüllt hat und man aus dieser Vorstellung heraus Melodie und Harmonie erfindet. Erst den Tonsatz ausdenken und dann Instrumente herbeiholen, die ihn ausführen sollen, ist todtes Machwerk, Arrangement; aus den Instrumenten heraus erfinden, sie nach ihrer Weise sich aussprechen lassen gleich den mannigfaltigen Personen eines Drama's, das ist's, was den Meister im Orchestersatz macht.

Diese einfachen Aufgaben können mit mehr oder minderem Aufwand von Mitteln gelöst werden. Die beschränkteste, aber noch genügende Aufstellung würden

1. Zwei Trompeten und Pauken
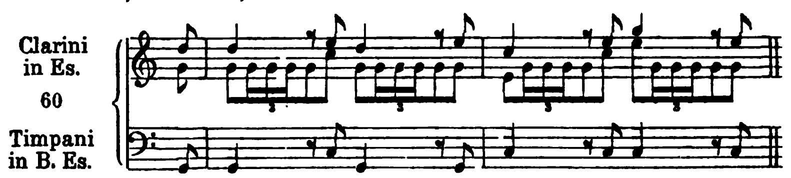
abgeben; die Pauken erscheinen sofort als Bass, die beiden Trompeten würden als die gleichartigen Instrumente sich so eng, wie wir einst in der Naturharmonie (Th. I. S. 65) gelernt, an einander schliessen. Mit diesen Mitteln würden sich freilich nur Sätze wie dieser —



bilden lassen, die aber bei der Macht der Instrumente (vollends wenn die Trompetenstimmen doppelt oder mehrfach besetzt wer-

den können) nicht so wirkungslos bleiben würden, als sie etwa am Klaviere erscheinen.

Die beiden Trompeten halten wir gern zusammen. Auf kurze Glieder können sie vielleicht einmal mit Erfolg getrennt werden, wenn z. B., wie hier, —



ein Schmetterton (gleichsam als besondere dritte oder vierte Stimme) die Hauptmomente unterbricht und die eine Stimme (hier die erste) ihn nicht ohne zu weite Sprünge mit fassen kann. Dies kann aber nur als Ausnahme gelten und nicht wohl auf ganze Abschnitte oder Sätze ausgedehnt werden, weil die Mittel doch zu gering sind, um selbständige Stimmen möglich zu machen. Auch die Pauken verbinden wir aus demselben Grunde mit den Trompeten möglichst eng; in Nr. 59 schweigen sie nur zu den Auftakten und einigen mittleren Taktnoten, um in ihrem eigenen Elemente, dem Rhythmus, noch energischer einzugreifen.

Hiernach ergiebt sich schon von selbst, dass man die zweite Trompete nicht leicht über das hohe *e* hinauf und die erste nur vorübergehend zu dem eingestrichenen *c* oder gar zum kleinen *g* hinabführen wird. Da die hohen Töne andere Lippenstellung fordern als die tieferen, so stört man diese (und erhält eine unvollkommenere Ausführung), wenn man die erste Trompete zu tief und die zweite zu hoch blasen lässt.

Stehen uns mehr Trompeten zu Gebote, so können wir statt der zahlreicheren Besetzung zweier Stimmen mehr Stimmen setzen, zunächst zum Satze mit
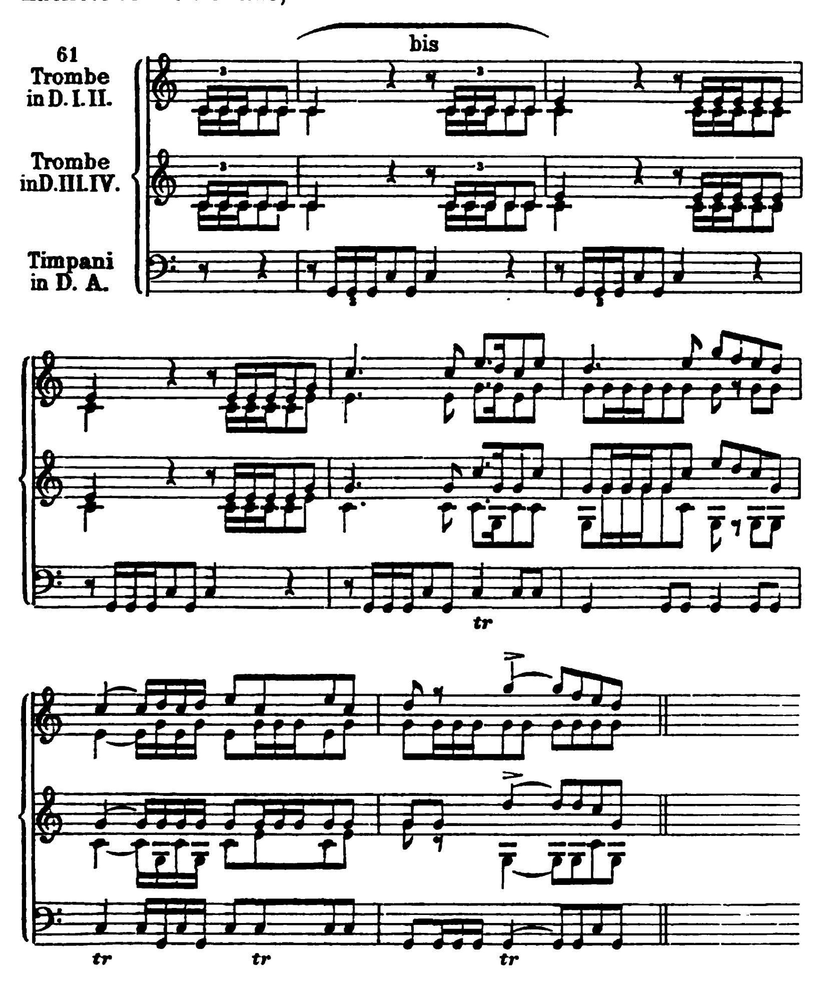
2. Drei oder vier Trompeten* und Pauken

übergehen. Allerdings ist bei der Beschränktheit des Tonsystems auch dann nicht auf einen wahrhaft drei- oder vierstimmigen Satz zu rechnen; nicht einmal von der Gegenbewegung zwei und zweier Stimmen könnte ein anderer als höchst seltener und beschränkter Gebrauch gemacht werden, weil bei der spröden Stärke und Heftigkeit des Instrumentes ein Durchkreuzen der Stimmen sehr wild herauskommen würde. Doch gewänne man bei vollstimmiger Be-

---

* Bei drei Trompeten nannte man früher die unterste *principale*, bei vieren die dritte *principale* und die vierte *toccata*; zwei wurden *clarini*, drei und vier *trombe* oder *clarini e trombe* genannt.

setzung wenigstens von Zeit zu Zeit grössere Harmoniemassen. Die nachstehende Intrade,* —



die man sich breiter und weiter ausgeführt denken muss, giebt dazu ein Paar Belege. Bei solcher Masse der Trompeten durfte schon ein bestimmterer Gegensatz dieser und der Pauken gewagt werden; im vierten Takte bilden sich vollere Harmoniemassen, so auch im vorletzten; im vorhergehenden versucht sich ein Gegensatz unter den Trompeten selbst zu bilden, der sich im letzten fort-

* Intrade heisst eine für Trompeten und Pauken, oder vollständige Blechmusik gesetzte Einleitung oder Einführung eines grösseren Musikstückes oder einer feierlichen, bedeutsamen Handlung, Verkündigung u. s. w.

setzt. — Für den Anfang hätten dem Tongehalte nach eine oder zwei Trompeten genügt; sollen wir nicht mit diesen allein anfangen und die übrigen erst folgen lassen, wenn sie nöthig sind? Nein! Das wäre Zersplitterung der Masse und der Kraft, und gerade bei dem energischen, zu Machtwirkungen bestimmten Instrumente am wenigsten gut angebracht. Selbst wenn ein Crescendo beabsichtigt wäre, würde es dem Vortrag der Ausführenden überlassen werden können und keiner Theilung der Stimmen bedürfen; vielmehr gewinnt eben im Piano der Klang der Trompete durch Stimmfülle an Glanz und Wohllaut.

Man merke schliesslich noch Folgendes, um nicht gegen die übrigens wohlbegründete Praktik der Orchester zu verstossen. — Da zu einer einigermaassen vollständigen Wirkung des Trompetenchores wenigstens zwei Trompeten gehören: so sind in jedem Orchester zunächst zwei Trompeter, ein hoher und ein tiefer (d. h. ein mehr auf das Blasen hoher Töne und ein mehr auf das Blasen tiefer Töne eingeübter), zu fordern. Geht man zu einer stärkeren Besetzung über, so ist das Angemessenste: dem ersten Trompetenpaar ein zweites zuzufügen. Folglich ist die dritte Trompete wieder mehr auf hohe als tiefe Tonlagen eingerichtet und berechtigt, nur für jene, nicht für diese verwendet zu werden. So liegt in Nr. 61 die dritte Trompete höher als die zweite; sie ist eine Primstimme (obgleich dem Inhalte zufolge unter der ersten Trompete stehend), die zweite und vierte Trompete sind Sekundstimmen.
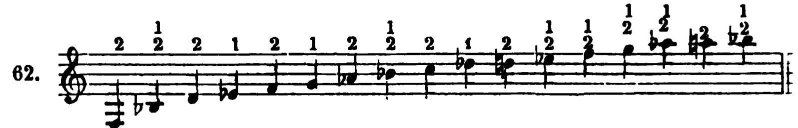
Einen den Tongehalt bereichernden Gebrauch bietet die zahlreiche Besetzung, wenn man

3. Trompeten verschiedener Stimmung

mit einander zu einem Satze vereinigt; hier ergänzen sich die Tonsysteme gegenseitig. Wenn man z. B. *B*- und *Es*-Trompeten (Dominante und Tonika vereinigt, so geben (S. 50)
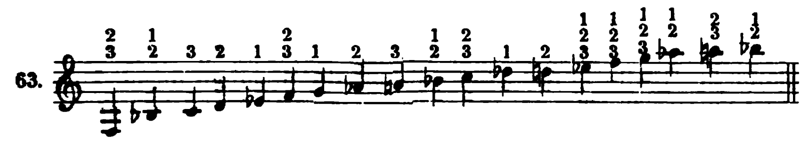
die *B*-Trompeten: *f*, *b*, $\overline{d}$, $\overline{f}$, $\overline{as}$, $\overline{b}$, $\overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{es}}$, $\overline{\overline{f}}$,
und die *Es*-Trompeten: *b*, $\overline{es}$, $\overline{g}$, $\overline{b}$, $\overline{\overline{des}}$, $\overline{\overline{es}}$, $\overline{\overline{f}}$, $\overline{\overline{g}}$, $\overline{\overline{as}}$, $\overline{\overline{b}}$,
beide also vereint diese Tonreihe —

62.



(mit 2 sind die *B*-, mit 1 die *Es*-Trompeten, mit $\frac{1}{2}$ beide zugleich bezeichnet), die schwerer erreichbaren oder sonst bedenklichen Töne bei Seite gelassen. Fügte man noch *F*-Trompeten zu, so erhielte man folgende Tonreihe —

63.



(mit 3 sind die *F*-Trompeten bezeichnet), aus der man seine harmonischen Massen zusammenstellen könnte. Wir geben zur Probe einen kleinen Satz, —

64 **Maestoso.**

Clarini in F. — 2do — *f*

Clarini in Es. — 2do — *f*

Trombe in B. — *f*

Timpani in F. B. — *f*

2do
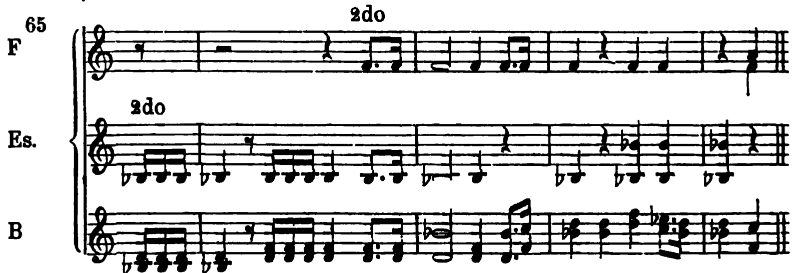
1mo

tr tr tr tr tr tr

nach dem man ungefähr ermessen kann, wie viel Erfolg dergleichen Zusammenstellungen bei mehr oder weniger Sorgfalt und Talent bieten; es bleibt in der That zweifelhaft, ob nicht durch Zusammenhaltung aller Trompeten in einer einzigen Stimmung an Glanz und Kraft der vielfachen Besetzung mehr gewonnen würde, als durch die Vertheilung in verschiedene Stimmung an Tongehalt für die Komposition — der am Ende doch kein bedeutender sein kann.

Wollte man noch mehr Trompeten in verschiedenen Stimmungen zusammenstellen oder die vorhandenen Paare in noch mehr Tonarten zerstreuen, so würde auch der Tongehalt wachsen, könnte man sogar Trompetensätze in Moll herauskünsteln, denn darauf läuft dergleichen Arbeit zuletzt hinaus. Allein der Gewinn würde die Zersplitterung der Kräfte (schon in unserem Satze kommen die Instrumente nur in einzelnen Momenten zum Tutti zusammen) nicht aufwiegen und man würde sich immer weiter von dem eigentlichen einfach-mächtigen Charakter, der Grundkraft des Trompetensatzes entfernen.

Wer dergleichen Zusammenstellungen versuchen will und den Tongehalt der verschiedenen Stimmungen noch nicht geläufig handhaben kann, thut wohl, sich zuerst diesen (wie oben in Nr. 62 und 63) vorzustellen, dann die Komposition so zu notieren, wie sie ertönen wird (wir geben als Beispiel den Anfang des obigen Satzes) —



und sie dann in die den Instrumenten gebührende Weise (nach *C* dur mit vorgezeichneten Stimmungen) zu übertragen.

Es mag Jeder einige solche Versuche machen, um auch hierin Geläufigkeit zu erlangen. Die Hauptsache bleibt aber die Uebung in kurzen, einfachen Sätzen, wie die in Nr. 59 bis 61 gegebenen. Dem Tongehalte und der Form nach könnten diese Aufgaben gering und unnütz erscheinen. Gewöhnt sich aber der Uebende, bei ihrer Abfassung stets den Klang und Charakter der Instrumente sich gegenwärtig und lebhaft vorzuhalten, so prägt er sich Beides in künstlerischer — das heisst schöpferischer Weise ein und hat für künftige grössere Aufgaben einen Theil der Organik zu eigen erworben.

§ 7. Kenntniss der Posaune.

A. Einrichtung des Instrumentes.

Die Posaune hat man sich zunächst als eine Trompete vorzustellen; Rohr, Schalltrichter, Mundstück haben dieselbe Form, nur grösser und weiter. Sie hat also auch die Naturtöne der Trompete.

Sodann aber ist an der Posaune eine Vorrichtung getroffen, durch die es ihr möglich wird, eine vollständige chromatische Tonleiter hervorzubringen. Ihr Rohr nämlich ist nicht aus einem einzigen Stücke, wie das der Trompete, sondern aus zwei ineinandersteckenden (ineinanderzuschiebenden) Stücken gebildet, so dass durch das Auseinanderschieben (Ausziehen) die Länge des Rohres vergrössert wird, folglich neue Reihen von Naturtönen, tiefere Naturskalen, andere Stimmungen erlangt werden*. Dieses Ausziehen kann während des Spieles geschehen, die Posaune also ihre Stimmung ohne Unterbrechung des Spieles fortwährend ändern, während dies für die Trompete, wie wir sie bis jetzt kennen, nur dadurch erreichbar sein würde, dass man eine Art mit der anderen (*F*- mit *E*-, *Es*-, *D*-Trompeten u. s. w.) wechseln liesse.

Solcher Auszüge oder Z ü g e kann sich der Posaunist s e c h s bedienen, — ungerechnet die ursprüngliche geschlossene Haltung des Instrumentes, bei welcher die Rohrstücke fest ineinandergeschoben sind, mithin die höchste Tonlage geben. Jeder der sechs Züge erniedrigt die ganze Tonlage des Instrumentes, also jeden einzelnen Ton, um einen halben Ton, so dass z. B.

$\bar{c}$ durch den ersten Zug zu *h*,
durch den zweiten Zug zu *b*,
durch den dritten Zug zu *a*,

wird u. s. w.

Nur bedient man sich des sechsten Zuges nicht gern, weil durch ihn die beiden Rohrstücke am weitesten auseinandergeschoben werden und die Haltung an Sicherheit verliert. Diese Schwierigkeit ist indess keineswegs unüberwindlich. Wenn ein durch den sechsten Zug erlangbarer Ton dem Komponisten w e s e n t l i c h n o t h w e n d i g ist, so muss man auf die Geschicklichkeit und Aufmerksamkeit des Spielers rechnen dürfen; ist der Ton des sechsten

---

* Die beiden Theile des Rohres sind 1) D a s H a u p t s t ü c k: zwei gleichlange, einzelne, oben durch einen Quergriff festverbundene Röhren, an deren einer das Mundstück aufgesetzt wird, während die andere in den Schalltrichter ausläuft; 2) d i e S t a n g e n (Stiefel), zwei durch ein Bogenstück verbundene Röhren, die auf die Röhren des Hauptstückes passen und auf demselben hin und her geschoben werden können.

Zuges nicht unentbehrlich, so scheint es wohlgerathen, dem Spieler keine unnöthige Schwierigkeit zu machen.

B. Tongehalt.
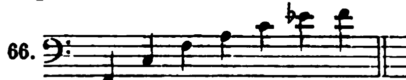
Obgleich auf der Posaune vermöge ihrer grösseren Länge und Weite nicht alle Naturtöne so gut zu haben sind, wie auf der Trompete*, so steht ihr doch durch ihre Züge eine weit vollständigere Tonreihe zu Gebote. Um dieser nach Höhe und Tiefe grössere Ausdehnung zu geben, bedient man sich der Posaune in verschiedenen Grössen, und zwar sind jetzt drei, also drei verschiedene

Arten der Posaune
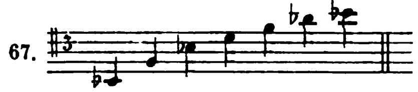
üblich**. Diese Arten sind, abgesehen von der Grösse und der dadurch bedingten Lage des Tonsystems, durchaus von gleicher Beschaffenheit und Behandlung. Wir wollen sie erst kennen lernen, um einen Ueberblick über das gesammte Tongebiet der Posaune zu gewinnen, dann aber alle zusammenfassen zur Erkenntniss ihres Charakters und der für sie geeigneten Setzweise.

Die drei Arten der Posaune werden nach ihrer Tonlage Bass-, Tenor- und Alt-Posaune genannt. Bleibt das Rohr geschlossen (die Stangen so weit wie möglich über die Röhre des Hauptstückes gezogen), so ist der Tongehalt***, die Naturskala der Posaune:
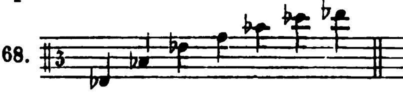
1. für die Bassposaune:



2. für die Tenorposaune:



3. für die Altposaune:



---

* Waren doch auch auf dieser nicht alle, oder doch nicht alle sicher und wohlklingend zu haben, z. B. das grosse *C* (Flattergrob) nicht füglich zu erlangen.

** Hierzu der Anhang C.

*** Wenn man die nachfolgenden Notenreihen in die Tonart *C*dur, in welcher für die Trompeten notiert wird, überträgt, so erhält man

$c \; g \; \bar{c} \; \bar{e} \; \bar{g} \; \bar{b} \; \bar{\bar{c}}$,

also die Obertonreihe bis zum 8., nur dass wie bei der Trompete der Urgrundton *C* (Th. I. S. 56) in der Tiefe fehlt. Höhere Naturtöne als der 8. sind auf der Posaune wegen der grösseren Länge und Weite schwerer hervorzubringen, — wie schon auf den tieferen Arten der Trompete ähnliches bemerklich war.

Nimmt man nun zu dieser ersten Tonreihe die **f ü n f** am sichersten brauchbaren Züge, so ergeben sich folgende Tonreihen:

1. für die Bassposaune:	2. für die Tenorposaune:	3. für die Altposaune:
Zug: 5 4 3 2 1 *f'*	5 4 3 2 1 *b'*	5 4 3 2 1 *es''*
. . . . *e'* .	. . . . *a'* .	. . . . *d''* .
. . . *es'* . . . *es'*	. . . *as'* . . *as'*	. . . *des''* . *des''*
. . *d'* . . . *d'* .	. . *g'* . . . *g'* .	. . *c''* . . *c''* .
. *des'* . *des'* . .	. *ges'* . . *ges'* .	. *h'* . . *ces''* . .
c' . . . *c'* . . . . . *c'*	*f'* . . *f'* . . . . *f'*	*b'* . . *b'* . . . . . *b'*
. *ces'* . . . . *h* .	. *fes'* . . . . *e'* .	. *a'* . . . . *a'* .
b . . . . . . *b* . .	*es'* . . . . *es'* . .	*as'* . . . *as'* . .
. . *a* . . . . . *a*	. . *d'* . . . . *d'*	. . *g'* . . . . *g'*
. *as* . . . . *gis* .	. *des'* . . . *des'* .	. *fis'* . . . . *fis'* .
g . . . . . . *g* . .	*c* . . . . *c* . .	*f'* . . . . *f'* . .
. . *fis* . . .	. . *h* . . .	. . *e'* . . .
. *f* . . . . *f*	. *b* . . . . *b*	. *dis'* . . . . . *es'*
e . . . . *e* .	*a* . . . . *a* .	*d'* . . . . . . *d'* .
. . . *es* . .	. . . *as* . .	. . . *des'* .
. . *d* . . .	. . *g* . . .	. . *c'* . . .
. *des*	. *ges*	. *h* . . . .
c . . . . *c*	*f* . . . . *f*	*b* . . . . *b*
. . . . *H* .	. . . . *e* .	. . . . *a* .
. . . *B* . .	. . . *es* . .	. . . *as* . .
. . *A* . . .	. . *d* . . .	. . *g* . . .
. *As*	. *des*	. *fis* . . . .
G	*c*	*f* . . . . .
Fis (mit dem 6. Zug)	*H* (mit d. 6. Zug)	*e* (mit d. 6. Zug) .
. . . . . *F*	. . . . . *B*	. . . . . *es*
. . . . *E*	. . . . *A*	. . . . *d*
. . . *Es*	. . . *As*	. . . *des*
. . *D*	. . *G*	. . *C*
. *Des*	. *Ges*	. *H*
C	*F*	*B*
$_1$*H* (mit d. 6. Zug) (Naturtöne)	*E* (mit d. 6. Zug) (Naturtöne)	*A* (mit d. 6. Zug) (Naturtöne)

bei der wir durch Ziffern angedeutet haben, mit welchem Zug* (oder mit welchen verschiedenen Zügen) jeder Ton erlangt wird; die Vertikalreihen geben die einzelnen Verschiebungen der Natur-
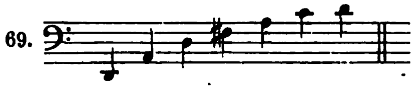
* Manche rechnen nicht nach Zügen, sondern nach Stellungen (Positionen) und bezeichnen dann die geschlossene Haltung des Instrumentes (also die ohne Auszug) als erste Position; dann wird also unser erster Zug zur zweiten, unser fünfter zur sechsten Position; der sechste und letzte würde als siebente Position bezeichnet werden müssen.

skala. Des 6. Zuges bedürfen alle Posaunenarten nur für ihren tiefsten möglichen Ton (₁*H*, *E*, *A*) und dessen Quinte (*Fis*, *H*, *e*).

Die tiefsten Töne jeder der drei Posaunenarten entbehren übrigens der Kraft und des Wohllautes; man thut gut, sich ihrer nicht unnöthig zu bedienen.
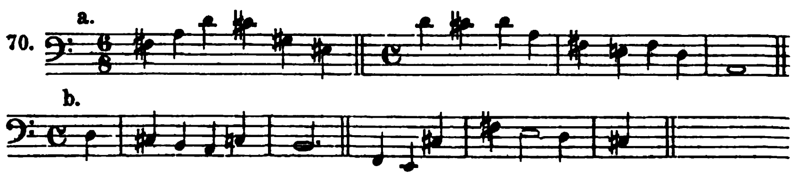
Diese Uebersicht der Züge dient dazu, zu erkennen, welche Tonfolgen am leichtesten gelingen; sie lässt Folgendes erkennen.

Erstens. Am leichtesten und sichersten und auch in schnellster Folge ist die innerhalb einer Naturskala (also innerhalb eines einzigen Zuges) gelegene Tonreihe, z. B. für Bassposaune diese Tonreihe, —



die des dritten Zuges, — zu haben, vorausgesetzt, dass man nicht zu grosse und häufige Sprünge macht, oder die äusserste Höhe und Tiefe zu oft mit einander — wenn auch nach Zwischentönen — wechseln lässt. Eine solche Tonreihe ist ganz wie dieselbe Tonreihe auf der Trompete zu erlangen und vom Komponisten zu betrachten; nur dass bei den grösseren Proportionen der Posaune die Töne derselben schwerer und langsamer ansprechen (und zwar um so mehr, je tiefer sie sind), also die Bewegung verlangsamt, die Sprünge erschwert, die Tonwiederholung (der Schmetterton) wo nicht unmöglich, doch schwerfälliger und nur auf zwei, höchstens drei schnellere Stösse beschränkt wird.

Zweitens. Je näher ein neu zu gebrauchender Zug liegt, desto leichter sind die Töne des vorhergehenden Zuges mit den seinigen zu verbinden, also am leichtesten die ursprüngliche Tonreihe mit der des ersten Zuges, diese mit der Tonreihe des zweiten Zuges und so ferner. Umgekehrt in je entferntere Züge man überzugehen hat, desto schwerer ist die Tonverbindung. Es werden z. B. auf der Bassposaune Tonfolgen wie die hier bei a. gegebenen —
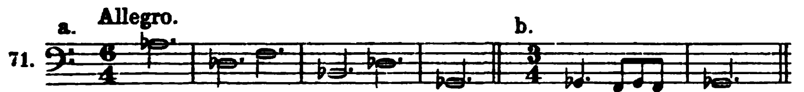


in Beziehung auf den Zugwechsel leichter gelingen, als die bei b. gesetzten.

Dritttens. Je häufiger mit Zügen gewechselt und besonders in entfernte gesprungen wird, je mehr dabei zugleich mit dem Zugwechsel in den Naturtönen gewechselt wird, desto schwerer ist

die Tonfolge. In Nr. 70 a. z. B. gehören die drei ersten Töne dem dritten Zuge und *d* ist in demselben der höchste Ton; von diesem Zug wird auf den vierten übergegangen, dies aber mit beibehaltener Mundhaltung weil nun wieder *cis* der höchste Ton ist. In Nr. 70 b. dagegen wird von *cis* nach *H* gegangen, — *cis* der dritte Ton des vierten Zuges, *H* der zweite Ton des ersten Zuges, — ferner von *E* nach *cis*, — ersteres der erste Ton des ersten, letzteres der dritte Ton des vierten Zuges.

Viertens ist die Anwendung des sechsten Zuges einigermassen bedenklich, weil bei ihm beide Rohrstücke sehr weit auseinander geschoben werden und an der Festigkeit des Zusammenhaltes leicht verlieren. Da nun der sechste Zug ohnehin nur einen einzigen zur Ausfüllung der Tonreihe nothwendigen Ton (für die Bassposaune gross *Fis*, für die Tenorposaune gross *H*, für die Altposaune klein *e*) bringt: so ist rathsam, diesen Ton entweder ganz zu vermeiden, oder ihn wenigstens nicht unvortheilhaft, z. B. in schnellerer Bewegung, zu fordern. Die Stelle bei a. —



ist wohl ausführbar*, die bei b. in gleicher Bewegung oder selbst im *Andante* würde bedenklich sein.
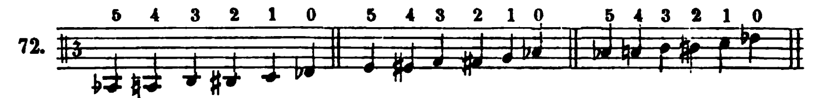
Uebrigens sind alle Tonverbindungen innerhalb des zugänglichen Tongebietes herauszubringen, sobald die Bewegung nur langsam genug ist, dem Bläser für Lippen und Hand die rechte Zeit zu lassen; der erste Satz bei b. in Nr. 70 hat im *Allegro moderato* oder *poco vivace*, der zweite im *Andante* kein Bedenken, in verdoppelter Bewegung würden sie, besonders der letzte, unsicher herauskommen. Nur bei lebhafter Bewegung und bei besonders in sanfter, gehaltener Weise (*piano legato*) vorzutragenden Sätzen ist also die Tonfolge mit mehr Sorgfalt zu ermessen. Und in der That bietet die Posaune bei sorgfältiger Beobachtung ihrer Behandlung Alles, was man ihrem Charakter gemäss von ihr wünschen kann. Dies wird weiter unten klar werden; schon hier, wo wir ihren Tongehalt allein prüfen, erhellt aus der Anschauung der Züge, dass der Posaune

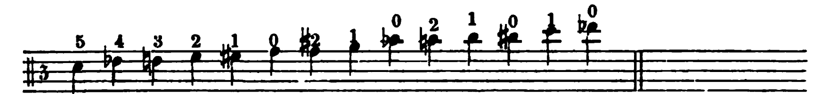
1. sechs grosse Dreiklänge und die aus ihnen gebildeten Dominantseptimenakkorde (z. B. der Bassposaune die Dreiklänge und Dominantseptimenakkorde auf *F*, *E*, *Es*, *D*, *Des*, *C*),

---

* Sie ist aus dem Mose (S. 211 der Breitkopf-Härtel'schen Partitur) entlehnt und bei allen Aufführungen, denen der Verf. beigewohnt, vollkommen gut ausgeführt worden.
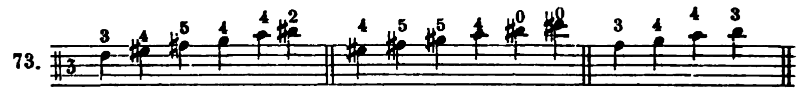
2. grosse Folgen in der chromatischen Tonleiter, z. B. der Altposaune diese, —
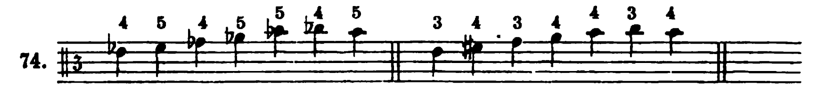




und zwar im Hinabsteigen noch leichter,

3. Folgen in der Durtonleiter, z. B. der Altposaune diese, —



und zwar mehr in der Höhe,

4. Folgen in der Molltonleiter z. B. der Altposaune diese, —



leicht werden, und zwar die ersteren Tonfolgen leichter oder in grösserer Ausdehnung leicht, als die folgenden. Das Weitere ist nach diesen Beispielen zu ermessen.

C. Charakter und Vermögen.

Kehren wir nun, nachdem wir das Tongebiet erkannt, zu dem Charakter des Instrumentes im Allgemeinen zurück, so ist an seinem Klang vor allem die Verwandtschaft mit der Trompete nicht zu verkennen. Allein die grössere Länge und Weite des Rohres kann nicht ohne wesentlichen Einfluss bleiben. Der Klang verliert an seiner Klarheit und nimmt eine dunklere Färbung an, durch die ihm im Vereine mit der grösseren dröhnenden Schallkraft erschütternde Macht, hehre, strenge Würde und Feierlichkeit zuwächst.

Dieser Charakter tritt stärker entwickelt hervor in den tieferen Posaunenarten, am stärksten also in der Bassposaune, am wenigsten entschieden in der Altposaune. Er macht sich mehr geltend in den tieferen Tonlagen, als in den hohen. Es folgt hieraus zugleich,

1. dass die Posaune in ihren hohen Tönen an Charakter und Macht verliert, daher wir rathen, so weit es nur möglich, die Altposaune nicht höher als bis zum zweigestrichenen *c* (schon dieser Ton klingt gezwängt), —

die Tenorposaune nicht gern über das eingestrichene *g*, die Bassposaune nicht ohne besonderen Grund über das eingestrichene *d* hinauszuführen. Die höheren Töne der Bassposaune sind noch am besten zu gebrauchen bis zum eingestrichenen *f* hinauf, weil bei der Grösse und Weite des Instrumentes die Höhe (wie bei den tiefen Trompeten, S. 53) leichter anspricht und den ursprünglichen Charakter bewahrt. Umgekehrt ist zu bemerken,

2. dass bei den tiefsten Tonlagen die für den Charakter der Posaune so bezeichnende Fülle und Beständigkeit des Schalles (wieder wie bei den Trompeten, deren tiefe Arten schon das kleine *c* nicht mehr gut fassen können) abnimmt.

Bei der Bassposaune wird man auf diese Tiefe nicht leicht verzichten wollen; auch kommt eben an ihr, bei der grossen Macht des Instrumentes, keine Schwäche oder Unfestigkeit des Schalles zum Vorschein. Dagegen rathen wir: nicht ohne besonderen Grund

die Tenorposaune unter das grosse *B*,
die Altposaune unter das kleine *d* oder *es*

zu führen; die hier aufgegebenen Töne kommen besser auf den tieferen Posaunen heraus.

Die letzte hier zu erwähnende Folge von der Grösse und Weite der Posaune ist ihr schon S. 66 bemerktes Ungeschick für schnelle Bewegung, das wieder bei den tieferen Arten mehr hervortritt. Es hängt hier natürlich viel vom besonderen Geschick des Bläsers ab; im Allgemeinen kann man die Bassposaune wohl nicht schneller als Achtel im *Allegro moderato* — und auch dies nur auf kürzere Strecken, die Tenor- und Altposaune etwas schneller, etwa wie Achtel-Triolen im *Allegro moderato* führen, den letzteren auch wohl ein Paar Sechzehntel in demselben Tempo zumuthen. Behält man den Charakter des Instrumentes im Sinne, so wird man ohnehin nicht leicht auf schnellere Bewegung, selbst auf die oben angegebene nur in verhältnissmässig selteneren Fällen geführt werden. Das Starke, Grossartige bewegt sich gemessen.

Auf der anderen Seite wird aber dem Posaunisten das lange Aushalten der Töne schwer und im Forte fast unmöglich (das Instrument braucht zu viel Lunge), und zwar ist dies wieder bei den tiefen Arten und den tieferen Tonlagen mehr als in den hohen der Fall. Im Piano lassen sich Vierviertel- oder ganze Noten des *Allegro moderato* gut und gleich aushalten, im Forte etwa halb so lange. Bedarf man eines Tones viel länger, so ist es gerathen, ihn in irgend einer zusagenden rhythmischen Form wiederholt angeben zu lassen; dies scheint uns wenigstens im Allgemeinen vortheilhafter, als es darauf ankommen zu lassen, dass der Ton matt

und ungleich fortklingt oder der Bläser ihn nach eigenem Bedürfniss und Ermessen abkürzt.

§ 8. **Satz für die Posaune.** Die Posaunen sind selten (aus den Arbeiten der Meister ist uns kein einziger Fall erinnerlich) für sich allein, sondern meistens nur im Verein mit dem grossen Orchester, der Harmoniemusik, oder wenigstens mit anderen Blechinstrumenten gebraucht worden. Welche Macht sie zu einem jeden Verein herzubringen durch die Gewalt ihres Schalles und durch ihre Theilnahme an allen Arten der Tonbewegung, ist klar und wird später genauer erwogen werden. Ebenso klar ist, dass sie einen ganz eigenthümlichen Charakter darstellen, — dem der Trompete verwandt, aber doch wesentlich von ihm unterschieden.

Beides — die Macht der Posaune im Allgemeinen und ihr Charakter nach seiner näheren Zeichnung — bedingt, dass man dieses Instrument nicht vereinzele, sondern in der Regel mehrstimmig anwende. Nur ausnahmsweise — man denke an das *Tuba mirum spargens sonum* in Mozart's Requiem — kann eine einzelne Posaune für einen Solosatz, oder können zwei Posaunen (man denke an das Finale von Beethoven's Pastoralsymphonie) zur Füllung des Orchesters mit mildem Posaunenhall angewendet werden. In den meisten Fällen lässt man die drei Posaunenarten vereint wirken. Soll übrigens eine Posaune allein, also als Solo-Instrument, auftreten, so ist im Allgemeinen die Tenorposaune durch Tonlage, Beweglichkeit und milderen Klang dazu am geeignetsten; die Bassposaune würde sich nach Tonlage, Schallschwere und minderer Beweglichkeit nur für ernste, ruhige, gewichtige Sätze eignen. Die Altposaune, die in der tieferen Lage nicht die Klangfülle der Tenorposaune hat, in der Höhe gepresst und leicht schreiend wird, scheint weniger geeignet, ist aber gleichwohl nicht immer zu entbehren; würde z. B. in jenem Mozart'schen *tuba mirum* den Satz des Fagotts (Solo) zu übernehmen vielleicht geeigneter sein, als die Tenorposaune.
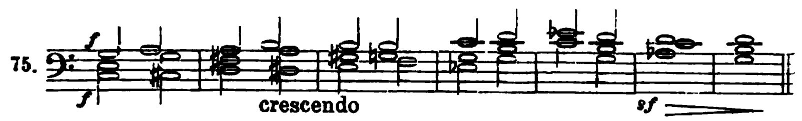
Hier knüpfen wir nun eine Reihe Vorübungen (S. 57) an, bestimmt, mit dem Instrumente vertrauter zu machen.

A. Dreistimmiger Posaunensatz.
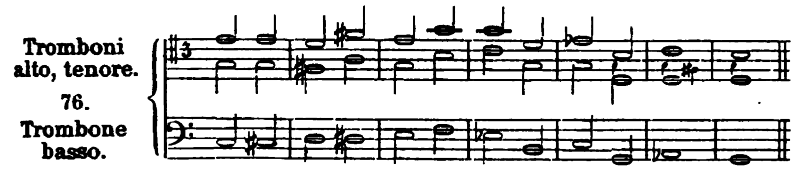
Die Posaunen, für sich allein und nach ihrem Charakter angewendet, eignen sich zu einfachen, ruhigen, grossartig rhythmisierten Sätzen, in denen ihr majestätischer Schall, im Forte mit dröhnender, erschütternder Gewalt, im Piano mit stiller, oft geheimnissvoll schauriger Macht, wirken kann. Da lebhaftere Bewegung, feinere und kleine Rhythmisierung ihrem Wesen nicht zusagt, so ist um so mehr das Element der Harmonie in Wirksamkeit zu setzen, — nicht durch gesuchte Wendungen oder seltene

Akkorde, sondern in seiner, schon Th. I. S. 278 bezeichneten Grundkraft. Hier müssen wir noch einmal auf die beiden Darstellungsweisen für Harmonie, auf weite und enge Akkordlage (Th. I. S. 130) zurückkommen.
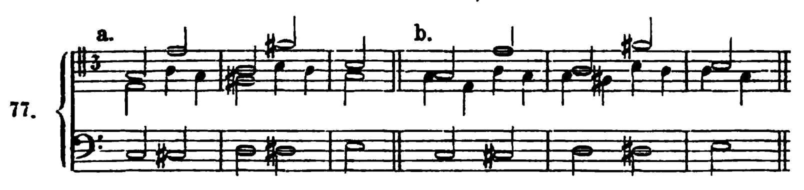
Der Posaunenchor stellt die Wirkungen beider Lagen um so entschiedener dar, je gewaltiger die Schallmasse ist, die er in Bewegung setzt. In enger Lage, z. B, hier, —



und im Forte wirken sie mit schmetternder Gewalt; die einzelnen Töne des Akkordes dröhnen in einander zu härtestem Klang, und zwar um so heftiger, je höher und enger die Stimmen treten. Im Piano könnte eine solche Schreibweise wohl zu unheimlichem Ausdrucke dienen; die Stimmen würden in einander klingen und ihre Mächtigkeit wohl zurückgehalten werden vom Piano, nicht aber unterdrückt oder verborgen. In weiterer Lage, z. B. —



würden die einzelnen Stimmen von einander frei, sie würden nun erst jede für sich klar vernommen, jeder ihrer Töne fände Raum, seine Schallwellen frei hinschwingen zu lassen, frei auszustrahlen, das Ganze würde reiner, würdiger, feierlicher erklingen, der letztere Charakter würde im Piano noch gewinnender hervortreten*. Hier würde, dem macht- und charaktervollen Klang gegenüber, die Bedeutungslosigkeit der Melodie (der in Nr. 75 ohne besondere melodische Intention gebildeten Oberstimme) schon fühlbar; man könnte sie unter Umständen wie bei a., —
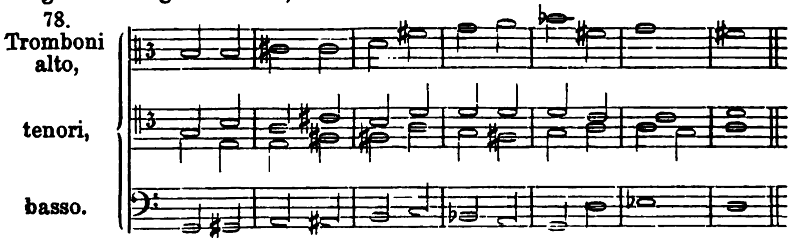


* Dem reinen, klaren Aushall der Akkorde zu Gunsten würden wir uns die Quinten im vierten und fünften Takte von Nr. 76 unbedenklich erlauben. Wo nicht, so könnte der Alt Takt 4 *g-f*, der Tenor Takt 5 den mit kleinen Noten gesetzten Gang nehmen.

oder mit noch entwickelterer Mittelstimme, wie bei b., umgestalten, wobei allerdings die einheitsvoll dahinströmende Macht der Akkorde mehr und mehr verloren ginge.

B. Vierstimmiger Posaunensatz.

Gehen wir die Werke der Meister für grosses Orchester durch, so muss auffallen, dass sie mit seltener Uebereinstimmung den Posaunenchor dreistimmig setzen, während bekanntlich (Th. I. S. 77) der vierstimmige Satz als Norm gilt. Von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven ist auch nicht eine Ausnahme bekannt; unter ihren nächsten Nachfolgern hat nur Fr. Schneider bisweilen, z. B. in seinem Oratorium »das Weltgericht« (in anderen, z. B. im »Absalon«, nicht), den Posaunensatz vierstimmig angewendet. Der Grund hiervon ist wohl nicht darin zu suchen, dass eben nur drei Arten der Posaune üblich sind; denn es hat ja vier Arten (Anhang C) gegeben, und abgesehen davon liegt es nahe, eine Art, z. B. die Tenorposaune, doppelt zu verwenden*. Vielmehr scheint eben das Abweichende des dreistimmigen Satzes von dem sonst überall — im Chor, Streichquartett, in der Blasharmonie vorherrschenden vierstimmigen die Komponisten angezogen zu haben; dem mächtig waltenden Posaunenchor gebührt eben eigenthümlich auszeichnende, zu besonderer Führung nöthigende Form. So ist Nr. 75 nach Art des vierstimmigen Satzes geschrieben. Denke man sich diesen Gedanken von Chor und Orchester einfach vierstimmig vorgetragen und von Posaunen so wie in Nr. 76 begleitet: so würden diese die Schallmasse allerdings verstärken, würden vermöge ihrer Kraft auch durchdringend erklingen, aber nur materiell, nicht in der Würde und Bedeutung eigenthümlicher und machtvoller Charaktere mitwirken. Dies würde sogleich der Fall, der Gedanke würde geistig bereichert und erhoben sein, wenn man die Posaunen dreistimmig und eigenthümlich, etwa wie in Nr. 77a., führte.

Sieht man aber von dieser geistigeren Bedeutung ab, so ist begreiflich, dass bei vollerer Besetznng, z. B. bei dieser Darstellung des vorigen Satzes, —



* Noch weniger kann in unserer Zeit, wo man bei allen Regimentern und in allen Städten Posaunenchöre findet, der Gedanke an die Schwierigkeit der Besetzung Einfluss gehabt haben.
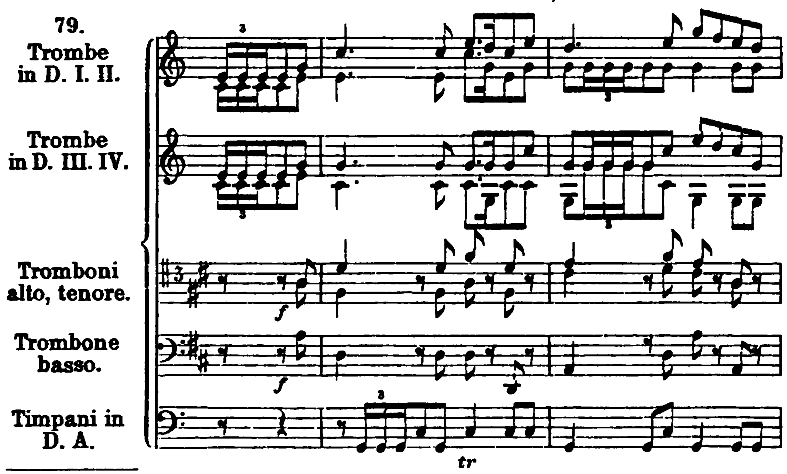
der Schall des ohnehin so mächtig andringenden Chors noch gehobener, noch strömender und herrschender hervortreten würde*.

Wir rathen, in beiden Schreibarten einige Sätze mit recht lebhafter Vergegenwärtigung des Posaunenschalles und Charakters und, versteht sich, im Sinne des letzteren zu entwerfen. Gesetzt werden die drei oder vier Posaunen nach ihrer Eintheilung auf drei oder vier Systemen in den jeder Art gebührenden Schlüsseln, wie oben in Nr. 78. Fehlt es an Raum, oder ist die Stimmführung einfach genug, es zu erlauben, so kann man sich an zwei Systemen (wie in Nr. 76 und 77) genügen lassen und Tenor- und Altposaune mit Tenorschlüssel notieren. Oder man kann sich selbst auf eine einzige Linie, wie in Nr. 75, beschränken und für alle drei Arten den *F*-Schlüssel — oder bei höherer Tonlage den Tenorschlüssel anwenden.
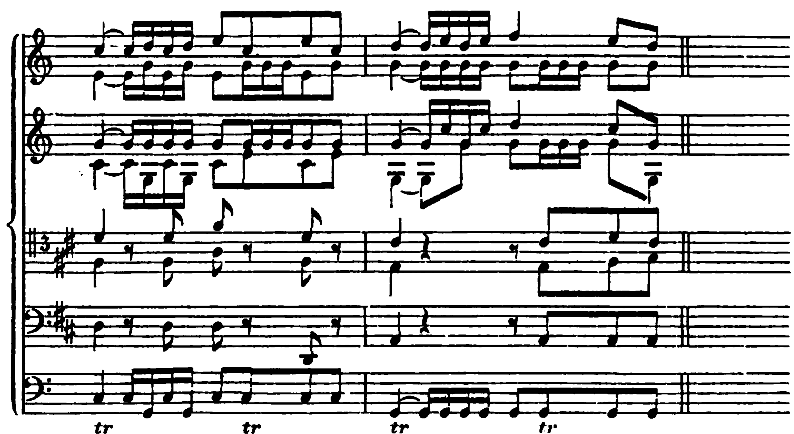
Als letzte Uebung schlagen wir den

C. Satz für Trompeten, Pauken und Posaunen
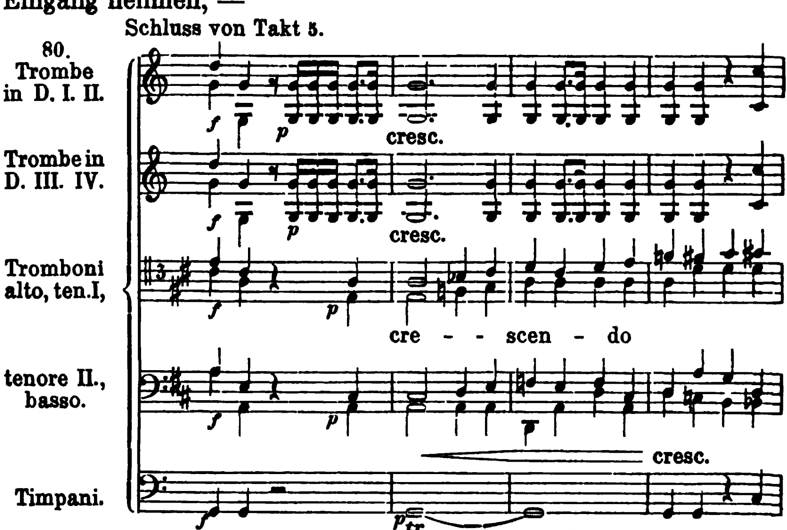
vor. Hier treffen verwandte Elemente auf einander; Trompeten- und Posaunenklang und Kraft vermählen sich gern. Doch gebietet die Verschiedenheit beider auch mancherlei Rücksicht. Die Posaunen können an der Beweglichkeit der Trompeten nicht Theil nehmen, wohl aber deren Kraft mächtig erhöhen, die Grundschläge hervorheben. So könnte z. B. der Satz Nr. 61 vom fünften Takt an mit Posaunen unterstützt werden, —
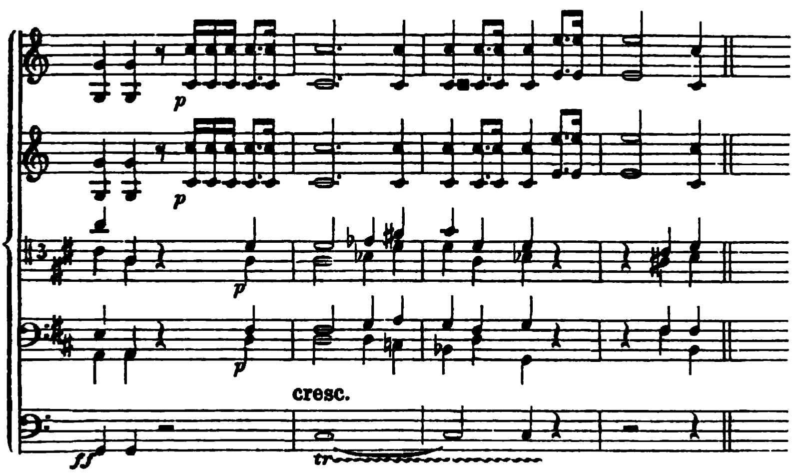


* Gewöhnlich werden zu vierstimmigem Posaunensatze zwei Bassposaunen genommen. Das scheint uns der überwältigenden Macht und Schwere dieses Instrumentes nicht angemessen. Gegen zwei Bassposaunen sind eine Tenor- und eine Altposaune zu schwach, wohl aber ist eine Bassposaune gegen zwei Tenorposaunen und eine Altposaune stark genug. Auch ist eine Bassposaune als Mittelstimme zu schwer und ausser Verhältniss mit der vom Tenor besetzten anderen Mittelstimme.



die freilich hier, wo man bei der Komposition nicht auf sie gerechnet hat, nur die untergeordnete Rolle unterstützender Instrumente übernehmen müssten. Auf der anderen Seite sind die Posaunen den Trompeten an Tongehalt überlegen, können also nicht blos die von den Trompeten unvollständig gelassene Harmonie erfüllen, sondern auch Sätze ausführen, an denen jene gar keinen, oder nur untergeordneten Antheil nehmen können. Stellen wir uns vor, die Nr. 61 begonnene Intrade wäre zum ersten Theil eines Marsches ausgeführt und auf der Dominante (mit dem Halbschlusse, der die ersten Theile in der Naturharmonie endet) abgeschlossen worden, habe aber neben den Trompeten (die man man sich doppell besetzt denkt) vier Posaunen, wie in Nr. 78. Dann könnte der zweite Theil mit Hülfe der Posaunen folgenden Eingang nehmen, —





oder es könnte der Satz einfach auf *D* (mit einem Kirchenschluss auf *g-b-d*, *d-fis-a*) zuletzt — oder gleich auf *fis* (*H*moll oder *H*dur, mit Halbschluss) wiederholt werden, während die Trompeten die genannten Haltetöne wie oben das *a* besetzen; zuletzt würde man auf den Hauptsatz (Nr. 61) zurückkommen — die Trompeten übernähmen wieder die Hauptpartie — und damit schliessen.

Schon bei diesen Aufgaben wird der Schüler wohl thun, sich erst eine Skizze seines Satzes auf zwei Systemen zu entwerfen, bevor er ihn in Partitur bringt. Diese Skizze wird flüchtig angelegt, dann allmählich vervollständigt; zuletzt wird der Antheil jedes Instrumentes mit Worten, Abkürzungen oder Zeichen in ihr vermerkt; wir setzen voraus, dass bei dem ganzen Verfahren die lebendige Vorstellung von dem Wesen der Instrumente (S. 56) bestimmend und leitend sei. Dann hat die Ausführung in Partitur keine Schwierigkeit. Dass dasselbe Verfahren auch bei grösseren Aufgaben angewendet wird, versteht sich.

Bei dieser ersten Verknüpfung verschiedener Instrumentklassen, wie bei allen späteren, ist
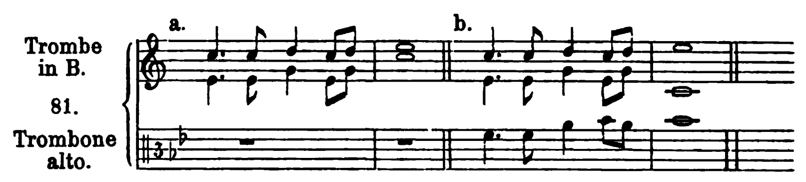
eine wichtige Regel

wohl im Auge zu behalten, deren Beobachtung viele Missstände erspart und von der der Anfänger in der Instrumentation nie oder nur im dringendsten Nothfall abweichen sollte. Diese Regel ist:

> jede Instrumentenklasse so viel als möglich in sich vollständig zu setzen, dass sie auch ohne den Zutritt der anderen Klasse (oder einzelner Instrumente aus dieser) eine genügende Harmonie bildet und einen möglichst befriedigenden Sinn ausspricht.

Der Grund der Regel ist die nie ganz zu verbergende Verschiedenheit der Instrumentklassen. So nahe verwandt z. B. Trompete und

Posaune sind, so unterscheiden sie sich doch im Klang und Charakter, und der Trompetensatz hier bei a. —



wird sich ungeachtet der Leerheit seiner Harmonien besser ausnehmen, klarer und einheitlicher wirken, als in der Behandlung bei b., wo die — zwar der Trompete zunächst stehende, aber doch von ihr abweichende Posaune sich als ein Fremdes einschiebt und dadurch eine Aufmerksamkeit auf sich zieht, die gar nicht in der Absicht des Komponisten liegen kann. Entsprechend dieser Regel sind in Nr. 80 die Posaunen gesetzt; sie stellen auch ohne die Trompeten den ihnen zugewiesenen Satz vollständig dar. Aber auch die Trompeten genügen; wenn sie auch keine Harmonie bilden, so hat doch ihr Halteton (Th. I. S. 75, 257), ihr Unisono einen für sich befriedigenden Sinn. Aus demselben Grunde sind in Nr. 89 die höheren Posaunen im dritten Takt in die Terzlage geführt. Die Sextlage, wie man sie am Schlusse des vorigen Taktes sieht, würde für die Posaune (S. 71) wohl- und vollklingender gewesen sein, hätte aber diesem Chor keine fortschreitende Melodie (von *d* empor nach *e*) gegeben und seinen Gang sowohl der Melodie als der Harmonielage nach in Widerspruch gesetzt mit dem des Trompetenchors.

Allerdings giebt es genug Fälle, in denen von jener ersten Regel der Kombination verschiedener Organe abgegangen werden kann und muss — wir werden deren selbst finden und daraus unser Prinzip erweitern; aber als begründetes Prinzip und erste Sicherung des Erfolges bleibt jene Regel demungeachtet in ihrer vollen Wichtigkeit bestehen.
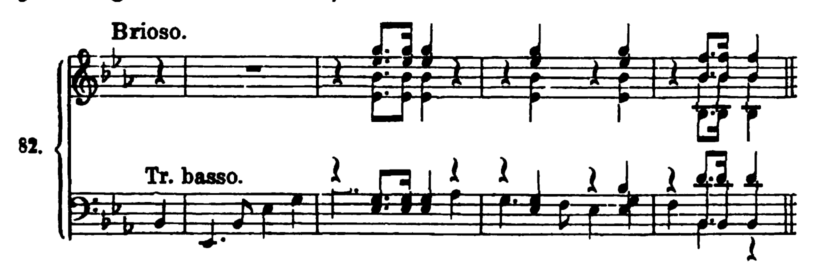
Hiermit haben wir nun zum ersten Mal eine schon ansehnliche Orchestermasse zusammengebracht: Trompeten in beliebiger Zahl, Posaunen, ihrer drei oder vier, — und Pauken; darunter Instrumente mit einem vollständigen Tonsystem, übrigens alle unter einander verwandt, aber doch jede Klasse von der anderen unterschieden. Es bieten sich uns dabei im Allgemeinen dreierlei Anwendungen. Wir können

Erstens die ganze Masse als einen einzigen Körper behandeln, wenngleich jeden einzelnen Theil nach seiner Eigenthümlichkeit. So ist in Nr. 79 und 80 geschehen.

Zweitens können wir Klasse von Klasse sondern; so ist oben S. 74 angenommen worden, es sollten die ersten vier Takte

(aus Nr. 61) von Trompeten und Pauken allein genommen werden, — so hätte die in Nr. 80 gegebene Einleitung den Posaunen allein oder ihnen und den Pauken mit Anschluss der Trompeten gegeben werden können.

Drittens könnte wohl der Gedanke feinerer Zergliederung schon hier nahe treten; eingedenk der Kräfte, die im polyphonen Satze sich entbinden, könnten wir wünschen, schon hier Stimmsonderungen und Gegensätze einzelner Stimmen gegen einander zu benutzen. Dies scheint indess nicht gerathen, wenigstens darf man auf diesem Wege nicht weit gehen, ohne mehr zu verlieren, als zu gewinnen. Es kann wohl einmal der Posaune ein kurzer Solosatz gegeben und die Masse der übrigen Instrumente als Gegensatz gebraucht werden, —



oder in gleicher Weise könnte — wenn auch nicht eine einzelne Trompete (da der edlere Trompetenklang in der Regel wenigstens zwei Trompeten fodert), ein Paar aus dem Chor der Trompeten als Hauptstimme (oder Hauptchor) gegen das Tutti treten. Allein viel weiter kann man hier nicht kommen, weil nur die Posaunen eigenthümlicher und dabei nicht zu beschränkter Melodik fähig sind, zugleich aber die Grundkraft in der Massenwirkung bieten, mithin gern für diese aufgespart und zusammengehalten werden. An einer wahrhaft polyphonen Ausführung würden Trompeten und Pauken nur in sehr untergeordneter Weise theilnehmen können und ihrethalb müsste man der Modulation Fesseln anlegen, die dem Satz alle Bedeutung nähmen.

Allein diese Einschränkung ist keineswegs ein Verlust. Dem machtvollen, bald heftig oder kriegerisch klar, bald in feierlichem Strom der Harmonie, auch wohl im geheimnissvoll zurückhaltenden Hall zu uns dringenden Charakter der Posaunen und Trompeten ist polyphone Gestaltung gar nicht entsprechend. Sie sind berufen, in fest zusammengehaltener Kraft — sei es im Forte oder Piano — das Wort des Heldenthums oder der Hochfeier aushallen zu lassen. Nur im Verein mit anderen Orchestermassen kann ihnen eine andere Aufgabe werden, und auch dann nur ausnahmsweise. Jene metallisch-glänzende, spröd-gewaltige, heldenhaft-

eindringende Macht bleibt der Grundzug ihres Wesens. Nur in dieser Weise ist es rathsam, sie zur Bethätigung zu bringen, wenn man auf sie allein angewiesen ist.

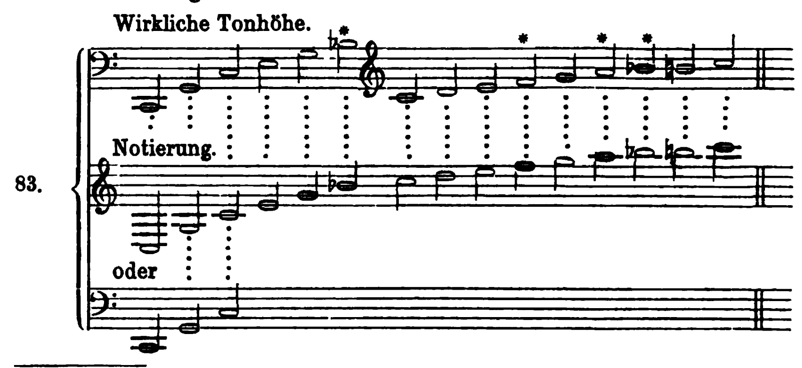
§ 9. **Kenntniss des Hornes.** Das Horn (oder Waldhorn, *corno*) wird, wie die Trompete, in verschiedenen Grössen, die ebenso viel Arten und Stimmungen des Instrumentes begründen, angewendet. Auch hier wollen wir, wie S. 45 bei der Trompete, eine Stimmung, und zwar die in *C*, als Normal-Instrument zu Grunde legen, um an ihr das an allen Arten Gemeinsame zu zeigen.

A. Das Normal-Horn.

Das Horn* besteht aus einem 16 Fuss (mehr oder weniger) langen, kreisförmig in zwei Umläufen zusammengewundenen Rohr von Messingblech, das oben etwa einen Drittelzoll Weite (im Durchmesser) hat, sich dann aber bis auf anderthalb Zoll etwa erweitert, in einem einen Fuss weiten Schalltrichter ausläuft und mittelst eines kegelförmigen Mundstückes, das weiter ist als das der Trompete (nämlich nicht der Kessel, sondern die Rohröffnung desselben), angeblasen wird.

Das Horn hat dieselben Naturtöne, wie die Trompete, nur alle im Sechzehnfusston, so dass es eine Oktave tiefer steht, als jenes Instrument. Notiert wird für das Horn ebenfalls, wie für die Trompete, im *F*- und *G*-Schlüssel; aber die in letzterem notierten Töne erklingen eine Oktave tiefer, — oder umgekehrt: die im Bassschlüssel notierten Töne entsprechen der wirklichen Tonhöhe, die im Violinschlüssel notierten Töne werden eine Oktave höher notiert, als sie zu Gehör kommen. Der erste Naturton spricht wie bei der Trompete so schwer an, dass er ausser Betracht zu lassen ist. Hier sieht man die Naturtöne des Hornes nebst ihrer Notierung:

83.
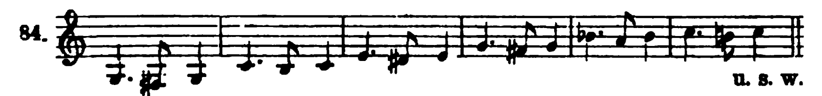


* Zum Unterschied von dem in der folgenden Abtheilung zu besprechenden Ventilhorn auch Naturhorn (*corno naturale*) genannt.

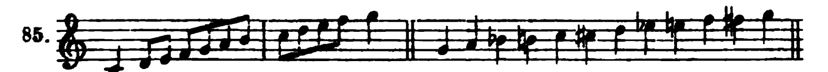
Von diesen Naturtönen ist aber 1) das tiefste *C* (das grosse) nur bei den höheren Stimmungs-Arten des Hornes sicher und fest ansprechend und auch da, noch mehr aber bei den tiefer liegenden Hornarten, matter und unsicherer, als die höheren Töne; 2) sind die höchsten Töne nur für die tiefsten Stimmungen erreichbar; 3) die Töne *b* (7.) *f* (11.) *a* (13.) und *b* (14.) entsprechen gerade wie bei der Trompete nicht ganz genau der Notierung.

Einen grossen Vortheil aber hat das Horn in Bezug auf Tonreichthum vermittelst des Stopfens vor der Trompete voraus, das auf dem Horn sehr wohl gelingt, während es auf der Trompete keine günstige Rolle spielt.

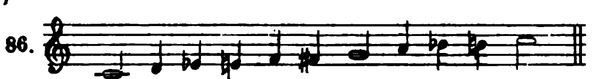
Mit Hülfe des Stopfens ist es leicht, nach Angabe des Naturtones den darunter liegenden (sogenannten halbgestopften) Halbton auch in der Tiefe zu fassen, —



obwohl übrigens auch auf diesem Instrument das Stopfen in den höheren Tonlagen besser gelingt und klingt, als in den tieferen, und in diesen wieder besser in den höheren Hornstimmungen (von denen weiterhin unter B. die Rede sein wird), als in den tieferen. Ferner gelingen diese Tonfolgen:



ganz oder theilweise gebraucht, auf- und abwärts sehr wohl, in langsamerer Bewegung auch die chromatische Tonfolge in der tieferen Oktave, — wenigstens mit ein Paar Auslassungen und Ruhepunkten, —
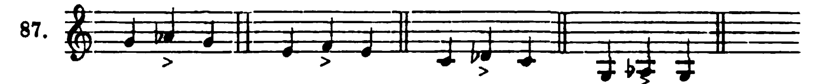


wobei übrigens das Hinabsteigen leichter und besser gelingt, weil da jedem gestopften Ton der Naturton, aus dem man ihn bildet, vorangeht.

Die sogenannten halbgestopften Töne (S. 47) können auch frei eingesetzt werden, wenn nur einige Zeit vorher ihr Naturton — oder überhaupt nahe gelegene Naturtöne vorausgegangen sind. Ganz zu Anfang oder nach langen Pausen ist es rathsam, das Horn lieber mit Naturtönen eintreten zu lassen.

Bedenklicher ist es, die sogenannten ganzgestopften Töne frei einsetzen zu lassen, wofern nicht andere Instrumente sie zugleich

geben oder kurz zuvor gegeben haben. Im Gefolge von nahe gelegenen Naturtönen gelingen auch die ganzgestopften vollkommen; so sehen wir in Nr. 85 das tiefste *d* nach *c*, *f* nach *e*, und *a* nach *g* eintreten, obgleich *d* von *e*, *f* von *g*, und *a* von *b* aus erzeugt wird. Mit Unterstützung des Orchesters gelingen selbst diese Tonfolgen, —

87. 

von denen die ersten beiden unter die vorige Kategorie zu fallen scheinen, die dritte und vierte aber Töne (*des* und tief *as*) enthält, deren einer anderthalb Stufen, der andere gar eine grosse Terz unter dem Naturton liegt, von dem aus er gestopft werden könnte. Diese Töne werden nämlich gar nicht in der gewöhnlichen Weise des Stopfens* erlangt, sondern der vorausgehende Naturton wird ein wenig gestopft, der nachfolgende künstliche Ton dagegen (also *as*, *f*, *des*, und das tiefe *as*) unter Aufhebung des Stopfens mit den Lippen hinaufgetrieben. Uebrigens ist diesen Tönen stets ein hohler und stumpfer Klang eigen (namentlich dem tiefen und hohen *as*), und man thut wohl, sie zu vermeiden.

Die Naturtöne des Hornes haben einen sanften und etwas dumpfen, aber dabei doch gefüllten, gleichsam aufquellenden Klang, in der Tiefe etwas rauher, aber leicht bis zum Pianissimo zu mässigen, in der Höhe, besonders in hohen Stimmungen — voller, gedrungener bis zum Gellenden fast, und nicht so leicht in der Schallkraft zurückzuhalten. Scharf angegriffen und in kurzen Stössen kann dieser Hornklang, namentlich in der Tiefe, bis zur Rauheit der Posaune (wenn auch nicht zu deren gedrungener Kraft) getrieben, umgekehrt in sanftem Anhauch und bei ruhigem Aushalten oder leisem Anschwellen in so luftiger Weiche ausgezogen werden, dass die Klänge wie von fern herüber uns anwehen, dass dieselbe Stelle (wenn sie in der mittleren Tonregion gehalten ist) erst sanft vorgetragen, dann im gehauchtesten Pianissimo, wie ein leisestes, kaum vernehmbares Echo, wiederholt wird.

Vergleichen wir den Hornklang mit dem Klang der Trompete, so finden wir zunächst bei der Trompete einen schärferen oder spitzeren Anklang, der heftig und tief in unser Gehör dringt, bei dem Horn mehr Weite und Rundung, mehr Raum so zu sagen im Klange; die Trompete ist Kern, ist von der Mitte des Klanges heraus gedrungene Kraft, der Hornklang hat mehr peripherisches
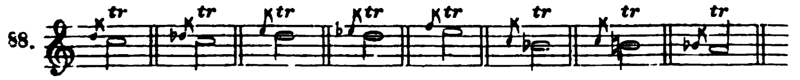
* Dies beruht auf dem mehr oder weniger ausgedehnten Schliessen des Rohres durch Einführung der Hand in den Schalltrichter.

Wesen und weniger festen Kern, gleichsam mehr luftige Ausfüllung. Die hohen Töne der Trompete, wo der Schmetterton (S. 49) wegfällt, kommen noch am nächsten mit den höchsten des Hornes in den höchsten Stimmungen zusammen, überbieten sie aber immer noch in Gedrungenheit, Heftigkeit und Klarheit, behalten immer noch etwas vom schneidenden Grundklang des Instrumentes im Gegensatz zu dem verhüllteren Wesen des Hornes.

Die Posaune steht dem Horne schon vermöge der tieferen Tonlage und grösseren Fülle des Schalles näher als die Trompete, schliesst sich aber in Kernigkeit, Schärfe und Macht doch mehr der letzteren an, mit der sie (S. 63) eigentlich gleichen Grundbau hat.

Die halbgestopften Horntöne können — zumal bei guter Vorbereitung und in der Mitte oder höheren Region — von guten Bläsern den Naturtönen gleich oder doch fast gleich gebildet werden, unterscheiden sich aber im ungünstigeren Falle durch gedrückten oder gezwängten Klang. Noch gepresster und dumpfer, auch etwas näselnd klingen die ganzgestopften Töne, wenn nicht gute Vorbereitung und Abhülfe sie wenigstens bis auf einen gewissen Grad ausgleichen. Aehnlich, nur noch näselnder und dabei heftig hervordringend, erscheinen die bei Nr. 87 erwähnten, durch Lippendruck gebildeten Töne. — Wir wollen uns aber hier nicht übereilt herbeilassen, alle diese unbegünstigteren Töne aufzugeben. Die jetzt hochgesteigerte und weitverbreitete Geschicklichkeit der Bläser gleicht gar Vieles aus, was früher schwer gewagt heissen durfte; und diese gedrückteren Töne können gar vielen Intentionen des Komponisten weit entsprechender sein, als die grössere Helligkeit und Glätte der Naturtöne. Wir haben längst (Th. I. S. 497) anerkannt, dass die Kunst eine unendlich tiefere und umfassendere Aufgabe zu lösen hat, als die abstrakte sogenannte Schönheit oder gar nur den Wohlklang darzustellen.

Die Tonfolge darf auf dem Horn nicht zu schnell genommen werden, in leichten Gängen kann man im Orchester höchstens Sechszehntelbewegung, in engliegenden Arpeggien (Nr. 47 a., b.) Sechszehntel-Triolen im *Allegro moderato* fordern; lebhaftere Bewegung würde ohnehin seinem Charakter nicht zusagen. Für den Solosatz kann man weiter gehen; selbst Triller, z. B. diese —

88. 

können da gesetzt werden.

Tonwiederholung gelingt leicht, doch nicht in so schneller Bewegung, wie der Schmetterton der Trompete sie giebt, oder doch

nur auf eine kurze Strecke, auf zwei bis drei Stösse, sobald sie das oben angedeutete Maass der Bewegung überschreitet.

Das Tonaushalten kann so lange gefordert werden, als der Athem des Bläsers reicht; nur bei den hohen Tönen ist langes Aushalten für die Lippen schwer und darum nicht ohne Noth zu fordern.

In allem Uebrigen ist die Behandlung und Fähigkeit des Hornes der der Trompete gleich; wir verweisen daher auf das S. 47 Gesagte.

B. Arten und Stimmungen des Hornes.
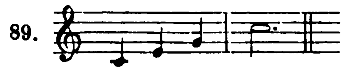
Obgleich das Horn mit Hülfe des Stopfens über ein weit vollständigeres Tonsystem gebietet, als die Trompete, so ist es doch ebenfalls nicht unbeschränkt frei in seinen Tonbewegungen; sein Kern, die Naturtöne, ist ebenfalls eng gemessen und seine gestopften Töne können meist nur unter Bedingungen, also nicht jeder Richtung der Tongedanken sich anschmiegend, gebraucht werden, sind auch nicht durchaus gleichklingend mit den Naturtönen. Man hat daher ebenfalls, wie bei der Trompete, verschiedene Stimmungen oder Arten des Hornes nöthig befunden. Es sind folgende:

1. Das *C*-Horn.
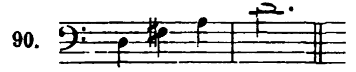
Dies ist die als Normal-Instrument aufgestellte Hornart. Die Töne klingen wie sie notiert sind (aber eine Oktave tiefer), die verwendbaren Stufen der Naturskala sind der 2. bis 16. Naturton, der erstere jedoch etwas rauh ansprechend.

2. Das *D*-Horn.

Die Noten des *D*-Hornes sind eine Stufe höher zu lesen, ertönen aber dann, wie bei allen Hornarten, eine Oktave tiefer. Die Noten

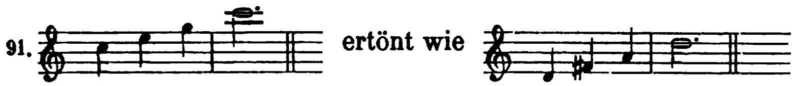
89. 

sind also für das *D*-Horn als *d*, *fis*, *a*, *d* zu lesen und ertönen so:

90. 

(vgl. Trompete und Pauke). Es ist das die ursprüngliche Stimmung des Instrumentes.

Für das *D*-Horn ist gross *C* (also der Ton gross *D*) schon von besserer Qualität. In der Höhe geht es in diatonischer Folge bis zum zweigestrichenen *b* (also dem Tone nach dem eingestrichenen *c*) und akkordisch — auch in lebhaftem Fortgang und, wenn kein Piano gefordert wird, diatonisch — bis zum dreigestrichenen *c*;
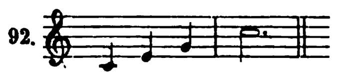


ja, es können bei ihm und bei den tieferen Hornarten das höchste *g* und *c*, auch *a* im Forte nach Pausen frei eingesetzt werden.
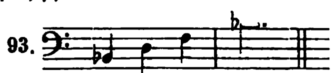
Der Klang ist rund und voll.

3. Das tiefe *B*-Horn (*corno in B basso*).

Das *B*-Horn steht eine Stufe tiefer, als das Normalhorn; seine Noten sind also eine Stufe tiefer zu lesen und ertönen dann noch eine Oktave tiefer, — oder im Ganzen eine grosse None tiefer. Diese Noten also —



sind zu lesen als *b*, *d*, *f*, *b* und ertönen so



Das tiefe *B*-Horn kann den 2. Naturton (*C* also *B*) entweder gar nicht, oder doch nicht mit Sicherheit und Festigkeit erreichen, dagegen bis zum zweigestrichenen *a* oder auch wohl bis zum dreigestrichenen *c* (den Noten nach, — dem Ton nach bis zum eingestrichenen *g* und *b*) in diatonischer Folge (wie vielmehr akkordisch, — das heisst im Akkorde des Grundtones —) hinaufgehen.

Sein Klang ist voll, aber etwas rauh.

4. Das *Es*-Horn.

Die Noten des *Es*-Horns sind eine kleine Terz höher (*c* als *es*) zu lesen, ertönen aber von da eine Oktave tiefer; die Noten *c'*, *e'*, *g'*, *c''* sind zu lesen und ertönen als *es*, *g*, *b*, *es'*.

Tongebiet und Behandlung sind gleich denen des *D*-Hornes; das höchste *g* und *c* können nach Pausen (nur nicht zum ersten Einsatz in ein Tonstück), auch das höchste *a* kann nach einer kleinen Pause, sowohl im Forte als im Piano, frei eingesetzt werden.

Der Klang ist durch grössere Weichheit merklich vom *D*-Horn unterschieden; das *Es*-Horn ist die sanfteste, am bedecktesten erklingende Art.

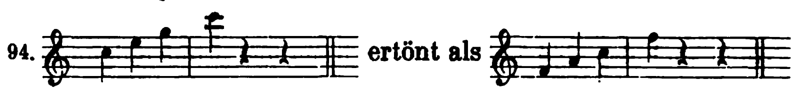
5. Das *E*-Horn.

Die Noten des *E*-Hornes sind eine grosse Terz höher (*c* als *e*) zu lesen und ertönen von da eine Oktave tiefer, also *c'*, *e'*, *g'*, *c''* als klein *e gis* u. s. w. Tongebiet und Behandlung sind denen des *Es*-Hornes gleich; der Klang ist sanft, aber heller und gefüllter als der des *Es*-Hornes.

6. Das *F*-Horn.

Die Noten des *F*-Hornes sind eine Quarte höher zu lesen (*c* wie *f*), ertönen aber von da eine Oktave tiefer, also *c'*, *e'*, *g'*, *c''* als klein *f*, *a* u. s. w.

Diatonisch kann man bis zum zweigestrichenen *g*, *as*, *a* (dem Klange nach zweigestrichen *c*, *cis*, *d*), akkordisch auch wohl gar bis zum dreigestrichenen *c* —



führen, das höchste *g* und *f* auch nach Pausen oder das erstere in weiten Schritten, z. B.



eintreten lassen.

Der Klang des Instrumentes ist schon merklich gedrungener, als der des *E*-Hornes, aber immer noch für sanften Ausdruck wohl geeignet. Nur die Töne über *e* werden leicht etwas zu vollgedrungen, wo nicht gar gellend ansprechen.

7. Das *G*-Horn.

Die Noten des *G*-Hornes sind eine Quinte höher zu lesen, ertönen aber von da eine Oktave tiefer, also *c'*, *e'*, *g'*, *c''* als klein *g*, *h* u. s. w. Man kann bis zum höchsten *g* gehen, auch diesen Ton nach Pausen eintreten lassen, wiewohl er leicht etwas gepresst erklingt.

Ueberhaupt hat dieses Instrument einen gepressten, etwas gellenden Klang, besonders in den höheren Lagen.

8. Das *A*-Horn.

Die Noten sind eine grosse Sexte höher zu lesen (*c* wie *a*) und ertönen von da ab eine Oktave tiefer, also *c'*, *e'*, *g'*, *c''* wie klein *a* u. s. w.

Tonumfang und Behandlung sind denen des *G*-Hornes gleich, nur erscheint das höchste *g* etwas übermächtig (wiewohl der Bläser es mildern kann) und dürfte im freien Eintritt nicht immer glücken.

Der Klang ist gefüllter und eindringlicher als bei den tieferen Hornarten.

9. Das hohe *B*-Horn (*corno in B alto*).

Dieses steht eine Oktave höher als das tiefe *B*-Horn, die Notenreihe Nr. 89 ertönt also als klein *b*, eingestrichen *d* u. s. w. Man

thut wohl, nicht über das zweigestrichene *e* (Klang zweigestrichen *d*) hinauszugehen; *f* klingt schon übertrieben, *g* wird noch härter und ist nicht gut lange zu halten.

Der Klang ist durchgehend härter und gepresster, wie in den tieferen Stimmungen.

Dies sind die eigentlichen Hornarten. Durch einen am Rohr zu dessen Verlängerung angebrachten Auszug — sicherer und besser, mit reinerer Stimmung durch Auf- oder Einsetzen besonderer Bogen — kann die Stimmung jeder Hornart noch um eine halbe Stufe erniedrigt werden. So verwandelt sich denn

das tiefe *B*-Horn in ein tief *A* -Horn (*corno in A basso*),
- - *C*- - - - - - *H*- - ,
- - *D*- - - - - - *Des*- - oder *Cis*-Horn,
- - *G*- - - - - - *Ges*- - - *Fis*- - ,
- - *A*- - - - - - *As* - - ;

die Erniedrigung des *Es*-, *E*-, *F*-Hornes erzeugt keine neue Stimmung. Alle diese Stimmungen sind übrigens nur selten in Gebrauch gekommen; der Klang des Instrumentes tritt bei ihrer Anwendung weniger rein und wohltönend hervor. Auch abgesehen davon ist der Gewinn, den diese Stimmungen bringen, vom Komponisten nicht eben hoch anzuschlagen. Für die helle liebliche Tonart *A* dur und für das heisse *H* dur würden tiefe *A*- und *H*-Hörner zu dumpf und rauh, für das feierlich-andächtige *As* dur würden die hochliegenden *As*-Hörner zu heftig und gellend erklingen, das ohnehin seltene *Des*- und *Ges* dur weiset aus ähnlichen, in der Musikwissenschaft zu erörternden Gründen den Hornklang zurück. Der erfahrene und gewandte Komponist weiss mit den sichersten, reinsten Mitteln auszukommen und findet nicht selten eben in der Beschränktheit dieses oder jenes Mittels einen Reiz, durch neue Wendungen, also auf geistigem Wege jener Beschränktheit abzuhelfen, während der unerfahrene nicht anders darüber hinauskommt, als dass er mehr oder neue Mittel fordert, also materielle Hülfe sucht. Es kann allerdings Ausnahmsfälle geben; sie möchten aber selten sein*.

* Der Anfänger kann sich Lesen und Schreiben der Instrumentstimmen, deren Noten andere Tonreihen geben, als die von ihnen eigentlich benannten, durch mancherlei Hülfsmittel erleichtern, in Betreff derer auf des Verf. Allg. Musiklehre (S. 188) verwiesen wird. Der Kompositionsjünger, der zunächst leichte Aufgaben — für zwei Trompeten oder zwei Hörner — vor sich hat, orientiert sich schon an ihnen hinlänglich. Für ihn ist es vortheilhaft, sich ohne solche Hülfsmittel zu gewöhnen, die Noten im gebührenden Schlüssel zu schreiben und zu lesen, und dabei gleich transponiert, in der rechten Tonart sich vorzustellen.

§ 10. **Der Hornsatz.** Die Uebungen für Hornkomposition beginnen wir wieder mit der einfachsten Aufgabe, mit dem

1. Satz für zwei Hörner*

die noch einfachere Aufgabe, der Satz für ein Horn, würde nicht einmal Harmonie bieten.

Da die Aufgabe sehr einfach ist, so beschränken wir uns auf kleine Liedsätze, gleichsam Federproben, bei denen wir bald diese, bald jene Hornstimmung zu Grunde legen, sanfter für die *Es*-Hörner, härter und frisch entschieden für die *D*-Hörner, sanft, aber ermuthigt für die *F*-Hörner u. s. w.

Bei der Beschränktheit der Mittel sind wir von selbst auf die einfachsten Harmonien hingewiesen, mithin der gestopften Töne wenig oder gar nicht, oder doch nicht in schwieriger und bedenklicher Anwendungsweise benöthigt.

Wie bei den Trompeten, so haben wir auch bei den Hörnern, darauf zu sehen, dass das erste Horn nicht — oder nur wenig zu den tiefsten, und das zweite nicht zu den höchsten Tonlagen gebraucht werde. Der erste (hohe) Hornist bedient sich sogar meist eines engeren Mundstückes, das ihm die Hervorbringung der höheren Töne erleichtert, ebenso aber die der tieferen erschwert. Dagegen hat das zweite (tiefe) Horn ein weiteres, mehr für die tieferen als hohen Tonlagen geeignetes Mundstück. Das zweite Horn sollte daher nicht leicht höher als bis zum zweigestrichenen *e*, und in den hohen Stimmungen (in *A*- und hoch *B*-Hörnern) nicht leicht über *c* oder *d* hinausgeführt werden. Nach der Weise des hier vorherrschenden Natursatzes macht sich dies Alles von selbst so.

Gehen wir über den einfachen Satz für zwei Hörner hinaus, so kommt naturgemäss der doppelt besetzte zweistimmige. Es kann jedoch aus mancherlei Gründen (z. B. für ein bestimmtes Personal) der
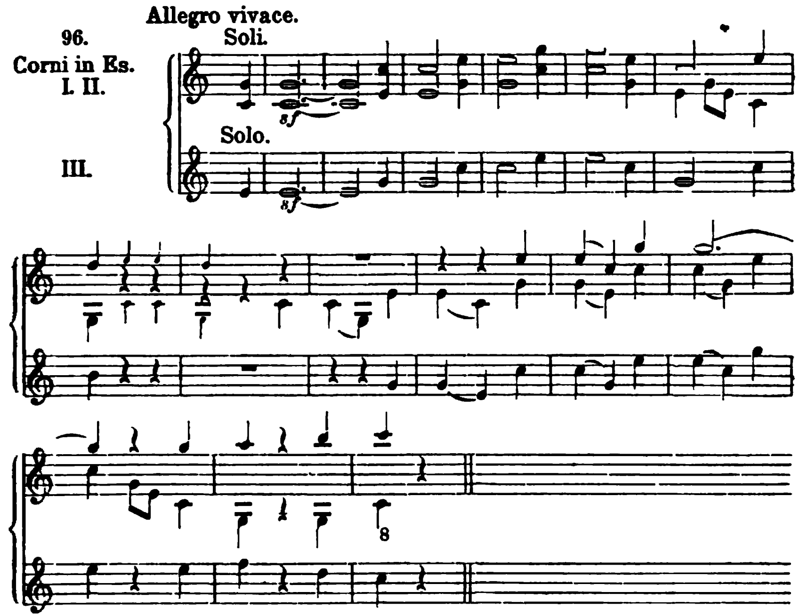
2. Satz für drei Hörner.

dem Komponisten in einzelnen Fällen zusagen. Besonders in Kompositionen für volles Orchester kann der Hornsatz bisweilen voller als zweistimmig und doch zugleich leichter als vierstimmig gewünscht werden. So hat Beethoven in seiner heroischen Symphonie durchgehends drei Hörner gesetzt, die im Trio des Scherzo ** zu entschiedenster Wirkung kommen; —
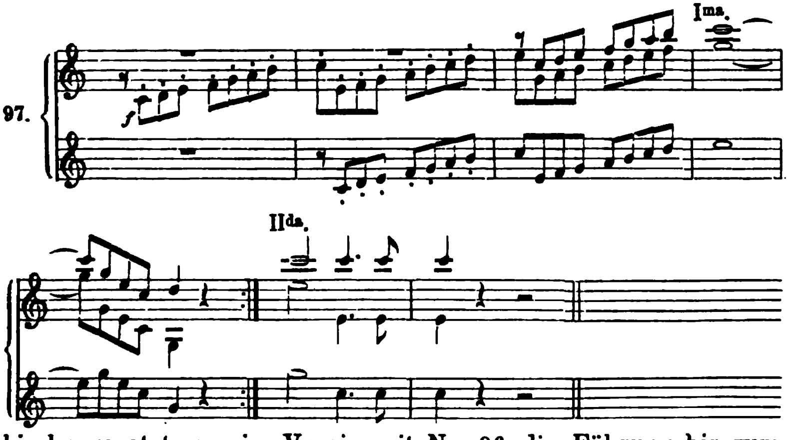
---

* Sätze dieser Art nannte man ehedem Bicinien.

** S. 139 der bei Simrock erschienenen Partitur. Die kleinen Noten in Nr. 96 deuten Zwischenschläge der Streichinstrumente und Oboen an.



in ähnlicher Weise hat er die Leonoren-Arie im Fidelio* mit drei Hörnern und einem Fagott (als obligatem Chor im Orchester) begleitet. Wenn auch dieser Fall wegen des zugefügten fremden Instrumentes nicht genau hierher gehört, so sei doch der Schluss der Hornpartie (es sind *E*-Hörner im *Allegro con brio*, das Fagott unterstützt das dritte Horn) —



hierhergesetzt, um im Verein mit Nr. 96 die Führung bis zum hohen *c* zu zeigen.

---

* S. 220 der bei Farrenc in Paris herausgegebenen Partitur.

Man bemerke, dass in Nr. 96 das dritte Horn (als ein Primhorn) übereinstimmend mit dem S. 60 Gesagten höher liegt, als das zweite. In Nr. 97 dagegen liegt das zweite Horn höher—oder länger hoch als das dritte. Warum das? — Weil es die tiefen Töne bequemer und sicherer einsetzt, während das dritte Horn, wenn es nachahmend folgt, von ihm gedeckt und gesichert wird. Sodann weil es seinen Gipfelton, das ihm eigentlich zu hoch liegende *g*, mit einer grösseren Heftigkeit herausbringt und den Ton sowohl, als den Gang zu ihm kräftiger intoniert; das dritte Horn würde ihn leichter erlangt und darum eben weniger durchdringend gegeben haben. In den anderen Sätzen der Arie hat Beethoven das dritte Horn als Primstimme behandelt, weil kein Grund zu weiteren Abweichungen war. — In gleichem Sinne hat er das Solo zu Anfang des Allegro seiner Fidelio-Ouvertüre* —
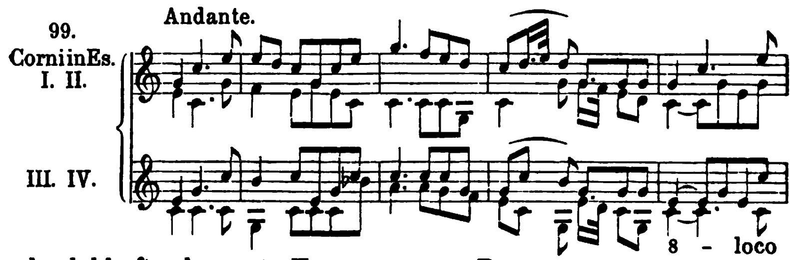


dem zweiten Horn gegeben. Es sind wohl nicht blos die tiefen Schlusstöne, die ihn bestimmt haben, sondern er durfte darauf rechnen, dass das zweite Horn die ihm weniger leicht erreichbaren hohen Töne (*e*—*g*, *d*—*f*) um so heftiger intonieren und um so überquellender damit aus dem Dolce der ganzen Melodie sich erheben würde. Beide Ausnahmsfälle bestätigen die Regel; denn in ihnen wird eben das (heftigeres Heraustreten des zweiten Hornes mit zu hoch liegenden Tönen) bezweckt, was im Allgemeinen nicht beabsichtigt, sondern vermieden werden soll.

Als selbständige Hornmusik vollständiger ist

3. Der Satz für vier Hörner.

Hier müssen wir unterscheiden, ob die beiden Paare von gleicher Stimmung sein sollen, oder von verschiedener.
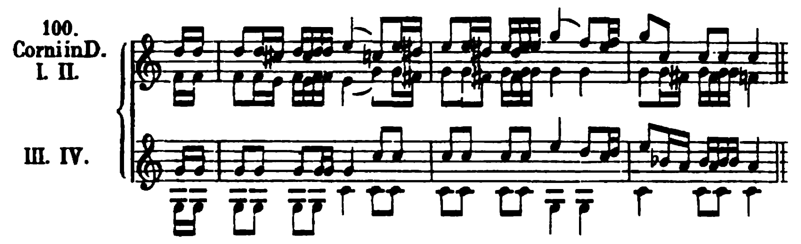
Im ersteren Falle gewähren, wie wir schon aus früherem abnehmen können, die vier Hörner ungleich günstigeren Ausdruck alles dessen, was in dieser Instrumentklasse überhaupt zu erlangen ist. Getragene Sätze, z. B.



oder lebhafter bewegte Tongruppen, z. B.
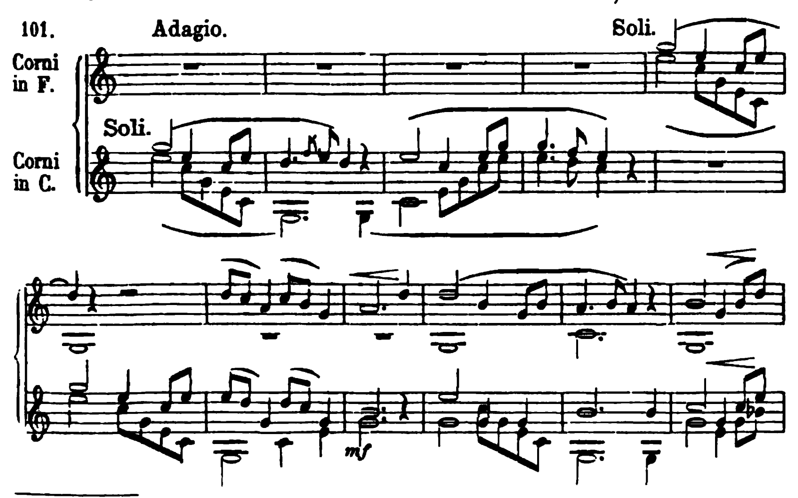
---

* S. 7 der Partitur.

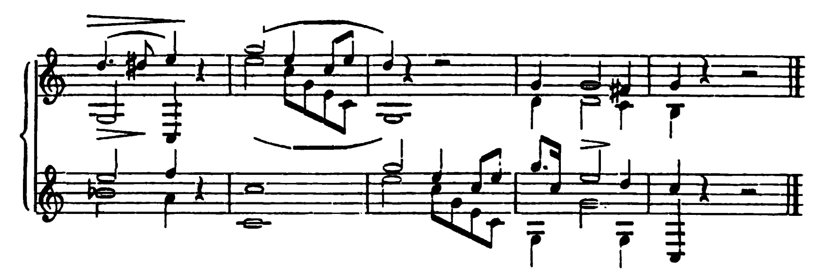


können hier harmoniereicher und in genügender Vollstimmigkeit dargestellt, gestopfte Töne schon mit grösserer Freiheit eingemischt werden, weil die Masse der zugleich erklingenden Naturtöne den Abstand und minderen Wohlklang verbirgt.
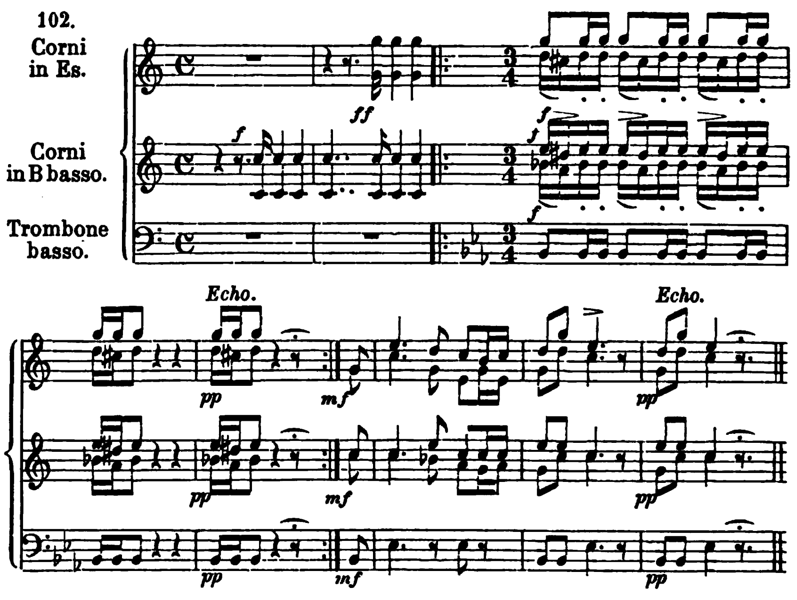
Durch abweichende Stimmung der beiden Hornpaare wird in den Hornsatz noch grössere Mannigfaltigkeit gebracht. Wir haben schon bei den Trompeten S. 60 auf den Vortheil verschiedenartiger Besetzung aufmerksam gemacht; bei dem tonreichen Horn muss, wie Jeder selbst ermessen kann, der Gewinn noch grösser sein. Als ein nicht etwa besonders reiches, mit besonderer Kunst aus den Mitteln des Hornes kombiniertes, sondern durch Natürlichkeit und Anmuth ausgezeichnetes Beispiel stehe hier der Hornsatz von K. M. v. Weber's Ouvertüre zum Freischütz*, —



* S. 4 der bei Schlesinger in Berlin erschienenen Partitur der Ouvertüre. Uebrigens erinnere man sich bei dem obigen Satze (Nr. 101) des S. 79 über tiefe Stopftöne und des S. 60 über den Unterschied der Prim- und Sekundstimmen Gesagten. Der tiefste Stopfton, im vorletzten Takte *d*, ist erstens dem Sekundhorn gegeben, dem die tieferen Tonlagen bequemer und sicherer zusagen; zweitens sind es *F*-Hörner, also hochgestimmte, die ihn nehmen sollen. Auch auf *E*- und allenfalls *Es*-Hörnern würde die Stelle gut gelingen; weniger gut auf den tiefer liegenden *D*-, *C*-, *B*-Hörnern.



der nur insofern ausserhalb unseres jetzigen Kreises liegt, als er von einer harmonischen Begleitung der Saiteninstrumente getragen wird. Freier mischen sich Hörner verschiedener Stimmung in dem Jägerchor im dritten Akte von Weber's Euryanthe, es sind zwei *Es*- und zwei tiefe *B*-Hörner (die der Komponist möglichst zahlreich besetzt wünscht) mit Unterlage einer Bassposaune; —



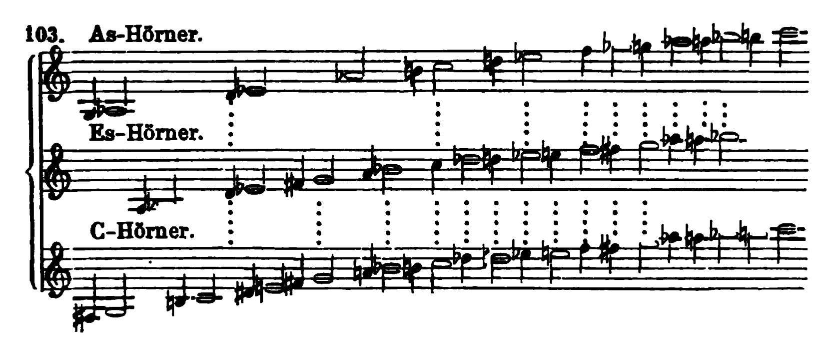
die vorausgegangene Nr. 100 mag als Reminiscenz aus Euryanthe gelten.

4. Grössere und mannigfaltigere Zusammenstellungen.

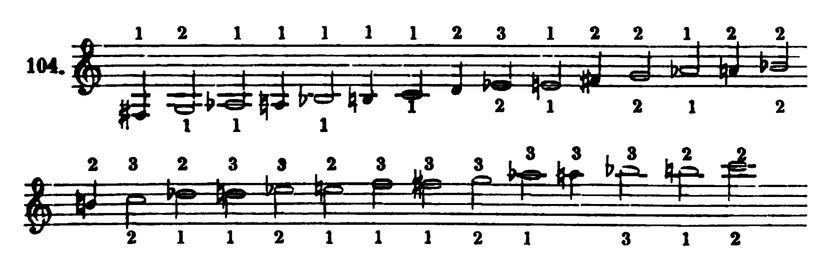
In den meisten Fällen wird über die Zahl von vier Hörnern, wenigstens in Orchesterwerken, nicht hinausgegangen; man zieht lieber andere Instrumente hinzu, als dass man eine einzige Klasse, noch obenein von tiefer Tonlage und dumpfem oder verhülltem Klang so aufhäufen sollte. Indess können mit vergrösserter Horn-

zahl allerdings noch eigenthümliche Effekte gewonnen werden. Zunächst in gleicher Stimmart, nur bei zwei- oder mehrfacher Besetzung jeder Stimme; dann ist es aber rathsam, den Satz noch einfacher einzurichten und sich aller einigermassen bedenklichen Töne zu enthalten, wie deren in Nr. 96, 97 und 99, — die auch ausdrücklich als Solosätze bezeichnet sind, — vorkommen.

Geht man mit mehr Hörnern über die Zahl von zwei Stimmungen hinaus, so lässt sich Vieles erreichen, was ausserhalb der natürlichen Grenzen der Harmoniemusik liegt, doch aber unter besonderen Umständen von Wirkung sein kann. So würde, während die ursprüngliche Tonreihe des Hornes auf Dur deutet, eine Verbindung von *C*-, *Es*- und *As*-Hörnern uns, wie dieses Schema zeigt, — in dem die natürlichen und gestopften Töne durch die Schrift unterschieden sind, —



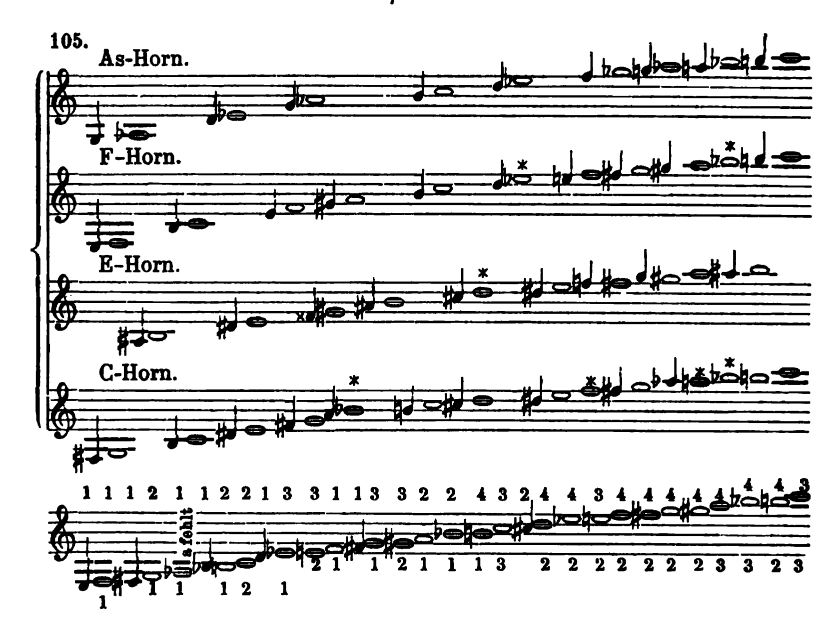
die vollständige und ausgedehnte Tonleiter von *C* moll mit vielen Hülfs- und Nebentönen —



ergeben*. Die Verbindung eines *As*-, *F*-, *E*- und *C*-Hornes** würde folgende Tonleiter ergeben:

* Es versteht sich, dass alle die Noten und Namenreihen sechszehnfüssig d. h. eine Oktave tiefer) zu lesen sind. Die übergeschriebenen Ziffern deuten an, wie oft ein Ton vorkommt, die untergeschriebenen, wie oft als Naturton.

** Der Vorschlag dieser Kombination rührt von H. Berlioz her.



Allein der Gewinn aus so künstlichen Unternehmungen dürfte nur ein zweideutiger und geringer sein. Der Komponist sieht sich dabei in ein Netz von Berechnungen und Rücksichten verstrickt, die seiner Freiheit im Schaffen — wär' er auch noch so gewandt — allzu enge Schranken setzen; die für Melodie oder Harmonie erforderlichen Töne müssen, sobald man sich vom Naturstande des Instrumentes entfernt, auf den verschiedenen Hörnern zusammengesucht und zusammengesetzt, und damit muss nicht blos der Gang der einzelnen Stimmen gestört, es müssen auch die Glieder und Abschnitte der Melodie aus ihrem Zusammenhang gerissen werden. Und das Alles, um das so naturfrische, der natürlichen Empfindung so wohlthuende Instrument in fremde Harmonien oder Tonarten hineinzuquälen. Wie weit erquicklicher wirkt ein Hornpaar in den einfachsten Weisen der Naturharmonie, weil diese seinem eigenen ungekünstelten, einfach-natürlichen Wesen gemäss sind! Wie weit mächtiger wirkt der Einklang der Hörner in Gluck's Iphigenien- oder Cherubini's Lodoiska-Ouvertüre als volle von Hörnern intonierte und durch den Hornklang überfüllte Akkorde. Wenigstens dürften so erkünstelte Zusammenstellungen nur in seltenen Fällen sachgemäss befunden werden. Daher können wir sie auch nicht zu besonderer Uebung empfehlen.

Es fragt sich zuletzt, ob nicht

5. Verbindung von Hörnern mit Trompeten, Posaunen und Pauken

zu versuchen sei? — Im Orchester, also im Verein mit anderen Instrumenten, werden diese Instrumente bekanntlich oft neben einander gebraucht. Dagegen würde der Verein von Trompeten und Hörnern allein selten ein günstiges Resultat erwarten lassen, weil beide durch Tongebiet, Klang und Schallkraft zu weit von einander abstehen; der Schall der Trompete würde den Hornklang zerreissen, ohne sich mit ihm zu verschmelzen; die Hörner würden den Trompetensatz in der Tiefe nur dumpf und matt verdoppeln und beschweren können. Eher liessen sich Hörner mit Posaunen (jene mehrfach, diese einfach besetzt, wie K. M. v. Weber zu dem in Nr. 102 angeführten Hornsatze verlangt) verbinden, da letztere durch Tonlage und Fülle des Schalles ihnen näher stehen; dann kann auch die Pauke zutreten. Indess auch dieser Verein erscheint nicht anwendbar genug, um zu besonderen Uebungen aufzufordern. Was er gewähren könnte, wird durch den Chor der Ventil-Instrumente besser erlangt, zu dem wir jetzt übergehen*.

III. Kapitel.

Die Ventilinstrumente.

§ 11. **Einleitung.** In der vorigen Abtheilung haben wir erfahren, dass ein Theil der Blechinstrumente (Trompeten und Hörner) nur eine unvollständige Tonleiter hat und die fehlenden Töne nur unvollkommen und bedingt erlangen kann. Diese Unvollständigkeit hat man bald für eine Unvollkommenheit angesehen und durch mancherlei Vorrichtungen am Instrument zu überwinden getrachtet. Unter den verschiedenen hierzu angestellten Versuchen verdient die Anbringung der Ventile wohl unstreitig den Vorzug, hat auch in der That den Vorrang mit Hinwegdrängung der früheren Versuche errungen. Zunächst sind diese Ventile an den Hörnern und Trompeten, dann auch an der Posaune angebracht worden. Hierdurch ist ein System von Blechinstrumenten aufgestellt worden, das eine wesentlich andere Beschaffenheit und Bedeutung hat, als die in der vorigen Abtheilung aufgeführten natürlichen Instrumente gleichen Namens.

---

* Hierzu der Anhang D.

Den so mit Ventilen versehenen alten Instrumenten ist sodann eine Reihe neu erfundener (oder vielmehr älteren ausser Uebung gekommenen nachgebildeter) Instrumente hinzugefügt worden, die ebenfalls mit Ventilen versehen sind; und so hat sich ein besonderer Chor von Blechinstrumenten zusammengestellt, der bald für sich allein, bald in Verbindung mit anderen Instrumenten zur Anwendung kommt, — oder aus dessen Mitte ein und das andere Instrument den gewöhnlichen Organen des Orchesters zugefügt wird.

Es versteht sich, dass der Komponist auch von diesen Mitteln Kenntniss nehmen muss; sie können, — wenigstens einzelne von ihnen können für die Darstellung dieser oder jener Stimmung oder Vorstellung die geeignetsten, ja unentbehrlich sein, und es kann im freien Kunstgebiete Niemand sich unterfangen, Grenzen zu ziehen und irgend ein Mittel auszuscheiden, da Niemand vorauszusehen vermag, welche Aufgaben sich für einen anderen Künstler, ja sogar für ihn selbst noch ergeben werden. Gleichwohl ist eben hier eine hellere Erkenntniss höchst rathsam, weil wir Gefahr laufen, um eines lässlichen Gewinnes an Tonreichthum willen wesentlich wichtige Charaktere aus unserem Orchester entstellt oder verdrängt zu sehen. Um hier sicher zu urtheilen, müssen wir einen Blick auf die Struktur der Ventilinstrumente werfen.

§ 12. **Struktur und Charakter der Ventilinstrumente im Allgemeinen.** Alle Ventilinstrumente bestehen aus einem gewundenen Messingrohr, gleich oder ähnlich dem der Trompeten und Hörner. Sie haben daher auch nur die für Trompeten und Hörner (Nr. 37) angegebene Reihe der Naturtöne, in grösserer oder geringerer Ausdehnung nach der Höhe und mit oder ohne den Urgrundton. Wollte man nun noch andere Reihen von Tönen erlangen, so musste das Rohr der Verlängerung und Verkürzung zugänglich gemacht werden, wie die Posaune mittelst ihrer Züge. Dies sollte aber in bequemerer Weise erlangbar sein.

Man setzt nämlich innerhalb der Rohrwindung noch besondere Rohrstücke ein. Sind diese alle offen, so bilden sie mit dem Hauptrohr ein Ganzes; sind sie alle verschlossen, so bleibt das Hauptrohr ganz für sich; auch kann von den eingesetzten Rohrstücken eins oder es können zwei verschlossen bleiben und das dritte (oder zwei) geöffnet werden. So stellen sich also verschiedene Längen des Rohres dar. Nun sind bei den Einsatzstücken Drücker — Ventile — angebracht, die im ruhigen Zustande das Einsatzstück verschliessen, also ausser Mittheilnahme setzen, wenn sie aber niedergedrückt werden, das Einsatzstück öffnen, also mit dem Hauptrohr in Verbindung bringen und dieses durch jenes verlängern. Diese Drücker werden bequem mit den Fingern niedergedrückt und wieder losgelassen; die Handhabung ist ungleich

leichter und sicherer als die der Züge auf der Posaune oder des Stopfens auf dem Horn.

Solcher Ventile werden drei (bei einigen Instrumenten auch vier) angebracht. Das erste erniedrigt, wenn es niedergedrückt und dadurch sein Rohrstück geöffnet wird, um einen Ganzton, das zweite um einen Halbton, das dritte gewöhnlich um eine kleine Terz. Nun kann man aber zwei, ja alle drei Ventile gleichzeitig öffnen, mithin die Naturtöne sechsmal um einen Halbton erniedrigen, das heisst, dem Instrument sieben verschiedene Stimmungen (mit Einschluss der Naturtöne der Grundstimmung) ertheilen, seinen Naturgehalt versiebenfachen. Stellen wir uns das an einigen Naturtönen so vor —

Naturtöne . . .	*g*	*c*	*e*	*g*
Ventil 2* . . .	*fis*	*h*	*dis*	*fis*
Ventil 1	*f*	*b*	*d*	*f*
Ventil 3	*e*	*a*	*cis*	*e*
Ventil 2 und 3 . .	*es*	*as*	*c*	*es*
Ventil 1 und 3 . .	*d*	*g*	*h*	*d*
Ventil 1, 2 und 3 .	*cis*	*fis*	*ais*	*cis*

und übertragen die Veränderungen auf die hier ausgelassenen Naturtöne, so überblicken wir den vollen Gehalt der Ventilinstrumente, der von der Höhe bis zum vorletzten Naturton (dem letzten vor dem tiefsten) eine ununterbrochene chromatische Tonreihe bietet.

Wir wollen diese Darstellungsweise nicht verlassen, ohne sie dem Jünger im Orchestersatze besonders zu empfehlen. Sie leitet ihn darauf hin, das Ventilinstrument zunächst als ein vier- oder achtfaches Naturinstrument (je nachdem es zwei oder drei Ventile hat) anzuschauen, nachdem er sich — voraussetzlich! — bereits früher mit den wirklichen Naturinstrumenten bekannt gemacht; vor allen Dingen treten ihm hieraus vier oder acht Reihen zusammengehöriger, leicht und wirkungsvoll behandelbarer Töne vor das Auge, in deren jeder er ein Naturinstrument (wenn auch ein durch die Durchbrechung der Konsistenz der Schallröhre in seiner Klangqualität abgeschwächtes) vor sich hat. Die mechanische

---

* Es ist einmal üblich, das um eine ganze Stufe erniedrigende Ventil das erste, und das um eine halbe das zweite zu nennen, obwohl dem Tonsystem entsprechender die Erniedrigung um eine halbe Stufe als die nächste, folglich erste aufgeführt werden sollte. Bei zwei Ventilen könnte man beliebig umnennen, bei dreien aber liegt der Zusatzbogen (und das Ventil) für die halbe Stufe in der Mitte der beiden anderen, muss also als zweites gezählt werden.

Zusammenstellung dieser chromatischen Tonreihen kann Jeder selbst besorgen; es folgen deren später.

Bei diesen Ventileinrichtungen sind nun, abgesehen von den etwaigen Lücken in der Tiefe, chromatische und diatonische Tonreihen, auch alle nicht zu sehr springende Tonfolgen (bei denen man nämlich zugleich den Naturton ändern und die Ventile brauchen muss) leicht darzustellen. Auch Triller mit Zuziehung eines Naturtones (weil das Ventil nur mit ganzer aufgesetzter Hand schnell genug bewegt werden kann) sind ausführbar.

Dagegen werden die Töne, zu denen man Ventile braucht, besonders in der Tiefe unrein; sie erscheinen zu hoch, und zwar um so mehr, je mehr Ventile nöthig sind. Der geschickte Bläser kann hier bis auf einen gewissen Punkt, nicht aber ganz und nicht ohne neue Beeinträchtigung des Klanges nachhelfen.

Auch verlieren die Naturinstrumente, also namentlich Trompete, Horn und Posaune, durch die Vorrichtung der Ventile an Frische und Gefülltheit, man möchte sagen Gesundheit des Klanges. Das Horn büsst etwas an Vollklang und Rundung ein; die Trompete besonders verliert die metallische Klarheit und siegreich durchdringende Macht ihres Klanges und wird etwas gepresst, unkräftiger und dünner, besonders in den höheren Lagen, etwa von *d* an; auch die Posaune büsst ihre Macht ein, sie wird mehr dem natürlichen Hornklang nahe gebracht, obwohl sie stärker und heller bleibt.
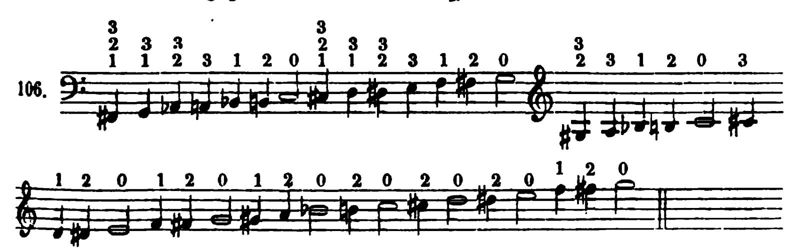
Dennoch geht der Zug der Zeit auf die gänzliche Verdrängung der Naturinstrumente durch die Ventilinstrumente, ja diese Verdrängung ist heute schon eine vollendete Thatsache und nur einzelne Konzertinstitute halten daran fest, wenigstens die Symphonien der Klassiker noch mit den alten Naturinstrumenten ausführen zu lassen. Erinnern wir uns der Ungleichheit der Qualität der Naturtöne der halb- oder gar ganz gestopften Töne, die für die Trompete so gross ist, dass die Stopftöne geradezu unbrauchbar erscheinen, so müssen wir angesichts der unvergleichlich freien Beweglichkeit der Ventilinstrumente den Verlust für sehr viel geringer erklären, als den Gewinn; ja für die neuere Musik sind die Ventilinstrumente geradezu unentbehrlich geworden, da dieselbe sich der den Klassikern geläufigen Beschränkung auf einfache Gänge der Blechinstrumente innerhalb ihrer Naturskala ganz entwöhnt hat. Nur für die Posaunen hat sich die Einführung des Ventilmechanismus bisher nicht als unerlässlich erwiesen, da, wie wir sahen, denselben in ihrer alten Gestalt (mit Zugvorrichtung) eine vollständige chromatische Skala gleicher Tonqualität zu Gebote steht. Die durch die Ventilmechanismus zu gewinnende grössere

Beweglichkeit scheint für sie entbehrlich. Die Posaune bringt in ihrer dröhnenden, scharf und gewaltig eindringenden Sprache die letzte, feierlichste und unwidersprechliche Entscheidung und darf darin durch keine Künstelei und Abschwächung gestört und gehemmt werden; nicht Tonreichthum und mehr oder weniger raffinierte Gewandtheit, sondern Kraft, der Grundcharakter spröder und erschütterungsvoll entscheidender Stärke ist das ihr Wesentliche und dem Komponisten Unentbehrliche, weil er es in solcher Weise nur bei ihr findet.

§ 13. **Mittel und Charakter der wichtigsten Ventilinstrumente.** Wir beginnen die Reihe der Ventilinstrumente mit den bekanntesten und wichtigsten Arten.

1. Die Ventiltrompete.

Die Ventiltrompete hat folgende Tonreihe (wir notieren sie dem Klange nach, ohne Rücksicht auf die für die tiefsten Töne übliche Notierung [eine Oktave tiefer]):

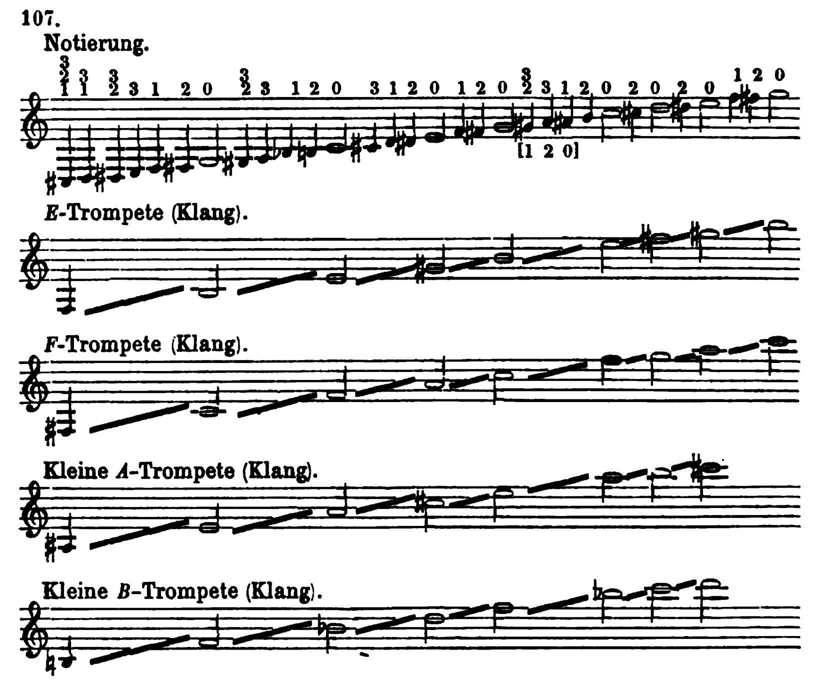


Die übergeschriebenen Zahlen geben das Ventil an, mittelst dessen der Ton vom nächst höheren Naturton aus gebildet wird;* die Naturtöne selbst sind durch halbe Noten und eine übergeschriebene 0 charakterisiert. Wir erinnern hier nur daran, dass der gleichzeitige Gebrauch von zwei Ventilen (S. 96) sein Bedenkliches hat, der von drei Ventilen aber dessen noch mehr haben muss; dass ferner der tiefste zu Gebote stehende Naturton (der 2.) von schlechter Qualität ist.

Ventiltrompeten sind in allen Stimmungen möglich und vielleicht in diesem oder jenem Chor bald in dieser, bald in jener Stimmung zu haben. Am verbreitetsten sind aber heute Ventiltrompeten in *F* und hoch *B*; beiden Arten stehen aber Stimmbögen

* Der Behandlung des Instrumentes entsprechender wäre es, sein Tonsystem von oben nach unten darzustellen, so dass der Naturton voranginge und seine Umbildungen durch die Ventile nachfolgen: *g* mit *ges* und *f*, *e* mit *es*, *d* mit *des*, *c* mit *h*, *b* mit *a* und *as* u. s. w. Für die Anschauung des Komponisten schien die natürliche Ordnung — von der Tiefe zur Höhe — vorzuziehen.

zur Verfügung, durch welche vor allem die Transposition des ganzen Instrumentes um einen Halbton nach der Tiefe gewonnen wird; d. h. die Ventiltrompete in *F* kann durch Einsetzung des *E*-Bogens statt des *F*-Bogens in eine Ventiltrompete in *E* verwandelt werden, deren Skala natürlich ein leichtes Spiel in allen Kreuztonarten gestattet; seltener wird der *Es*- oder gar *D*-Bogen angewendet. Je mehr die Länge des Instrumentes durch die Stimmung vertiefende Bögen verändert wird, desto mehr stellt sich nämlich ein Missverhältniss zwischen den Naturtönen und den durch die Ventile erzielten heraus, letztere werden, besonders wenn mehrere Ventile zusammen zu gebrauchen sind, durchweg zu hoch, weil die durch die Ventile regierten Zusatzröhren für die ursprüngliche Stimmung berechnet und daher für die tieferen Stimmungen zu klein sind. Die hohe *B*-Ventiltrompete (auch Piccolo genannt) benutzt nur den *A*-Bogen. Sehen wir von der Benutzung des zweiten Naturtones ab (*c*) und notieren auch in der Höhe nur soweit, wie die Töne für den Orchestergebrauch bequem zu Gebote stehen, so sind die Skalen der vier Hauptstimmungen der Ventiltrompete:
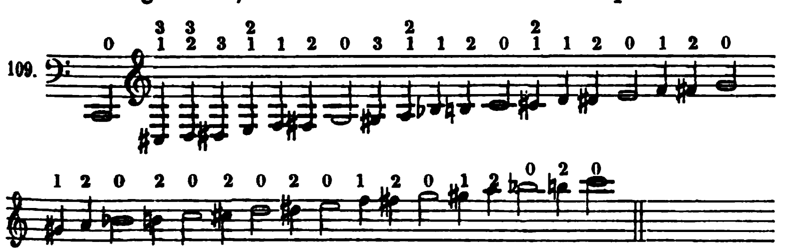


Für die kleine *B*-Trompete und desgleichen die kleine *A*-Trompete sowie für die noch höher stehende kleine *D*-Trompete (in allerneuester Zeit gebaut, um die Trompetenstimmen bei Bach

und Händel in der Originallage ausführen zu können) bedient man sich indess lieber der Kornett-Notierung, die sich von der Horn- und Trompeten-Notierung dadurch unterscheidet, dass der erste Naturton (der nicht ansprechende Grundton) nicht als gross *C*, sondern als klein *c* gedacht wird, wodurch die ganze Naturskala eine Oktave in die Höhe rückt:

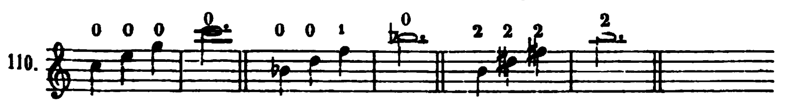


2. Das Ventilhorn.

Das Ventilhorn hat man in allen Stimmungen, doch steht es meistens in *F* und hat stets drei Ventile, die dieselbe Einrichtung und Wirkung haben, wie die drei Ventile der Trompete. Dies —
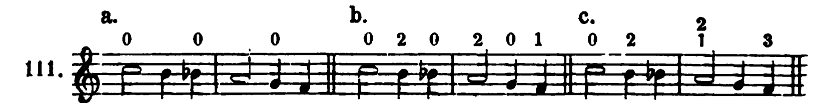


ist seine Tonreihe, die man, die *F*-Stimmung vorausgesetzt, nach S. 78 zu beurtheilen und mit Rücksicht auf das dort über das Naturhorn Gesagte zu behandeln hat. Die höchste Tonlage wird man am liebsten nur in bequemster Führung, —



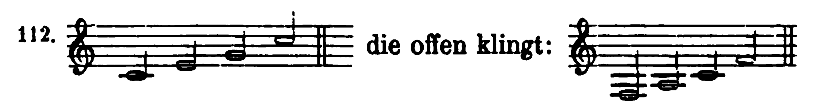
und auch so nicht zu häufig anwenden; die tiefsten Naturtöne nicht mit Ventilen gebrauchen, da jene ohnehin nicht so sicher stehen, und die Ventile in der Tiefe leicht Unreinheit zur Folge haben.

Bei dem Naturhorn haben wir bereits auf den eigenthümlichen Charakter der gestopften Töne aufmerksam gemacht. Diese

besondere Klangweise geht auf dem Ventilhorne nicht verloren. Das Ventilhorn ohne Anwendung der Ventile ist — abgesehen von der Veränderung am Klange — dem Naturhorne gleich zu behandeln, kann also z. B. in dieser Stelle bei a. —



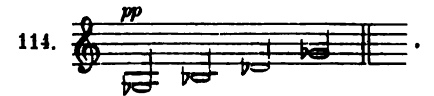
die Töne *h*, *a*, *f* als gestopfte hervorbringen, die ihm sonst auch (b.) mittelst Ventile — gleichsam als Naturtöne einer tieferen Stimmung — zu Gebote stehen. Ja, es kann Töne, die eigentlich Naturtöne (und zwar echte, der ursprünglichen Stimmung) sind, ebenfalls als Stopftöne hervortreten lassen. So wird bei c. der zweite Ton (*h*) mit Ventil genommen und von ihm aus *b* gestopft, obgleich in der Grundstimmung *b* und *g* bekanntlich Naturtöne sind; allein durch die Ventile wurde die Grundstimmung auf andere Stufen, von *c* auf *h* und *a* gerückt. Es ist etwas leichtes, einem echten Horngang, der durch die Töne des Dreiklanges geht, durchweg den gedrückten Klang der gestopften Töne zu geben Die Notenreihe:



klingt, wenn der Hornist *c* zu *h* stopft und die Hand, während er im Akkord hinaufgeht, in der Stürze lässt, auf dem Ventilhorn in *F* wie
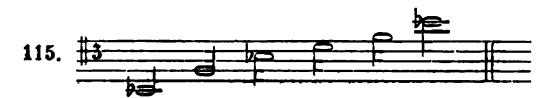


Eine andere Art des Stopfens, die in einem fest hineindrücken der Faust in die Stürze besteht, wodurch die Schallröhre effektiv verkürzt wird, erhöht den Klang um einen halben Ton und ist für pianissimo-Effekte (Echo) zu gebrauchen. Der obige Gang klingt dann also:



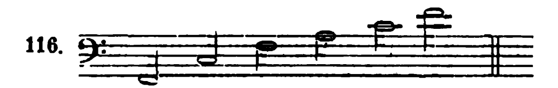
Soll die Stelle der Notierung entsprechend (als *f*, *a*, *c*, *f*) herauskommen, so muss der Hornist das zweite Ventil nehmen, also eigentlich *e*, *gis*, *h*, *e* blasen.

3. Ventilposaune.

Auch die Posaune hat man, obgleich dieselben durch die Zugvorrichtung die vollständige chromatische Skala beherrscht, mit dem Ventilmechanismus versehen. Doch konserviert das Symphonieorchester bis jetzt die Zugposaune, weil ihre Töne markiger und charakteristischer sind. Die Tenorposaune mit Ventilen steht wie die Zug-Tenorposaune in *B* mit den Naturtönen

115. 

die Bassposaune mit Ventilen (die sich mehr verbreitet hat) in *F* mit den Naturtönen

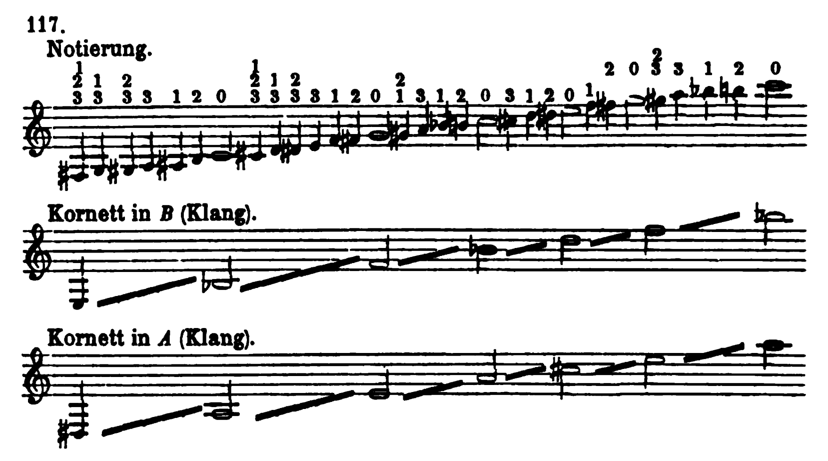
116. 

Beide gewinnen durch die Ventile die chromatischen Zwischentöne und gleich den Instrumenten mit Zugvorrichtung in der Tiefe sechs weitere Halbtöne (Tenorposaune bis *E*, Bassposaune bis $_1H$). Der Komponist kann unter der erwähnten Reserve die Ventilinstrumente als mit den Zuginstrumenten identisch ansehen. Auch die Notierung ist dieselbe.

4. Kornett à pistons (Ventilkornett).

Das Kornett ist in der Form der Trompete ähnlich, nur in den Biegungen abgerundeter, zusammengewunden, erweitert sich aber konisch und geht, im letzten Theile des Rohres gerade geführt, ohne besonderen Schalltrichter zu Ende; das Mundstück ist eine Mittelform zwischen dem des Hornes und der Trompete. Der Klang dieses Instrumentes ist dem der hohen Horntöne in höheren Stimmungen ähnlich, ohne jedoch ihre Helligkeit zu erreichen; man muss ihn enger, beschränkter, unfreier, engherziger nennen.

Die Naturform des Kornetts hat sich im Posthorn erhalten. Es steht noch eine Oktave höher als die Trompete, wird aber nicht wie die Trompete tiefer, sondern höher notiert als es klingt. Durch drei Ventile (1, $^1/_2$, 1 $^1/_2$ Ton) ergänzt es wie Horn und Trompete die Lücken seiner Naturskala. Man baut das Ventilkornett nur in *B*-Stimmung mit einem Einsatzstücke zur Umstimmung nach *A*. Sein Umfang ist:
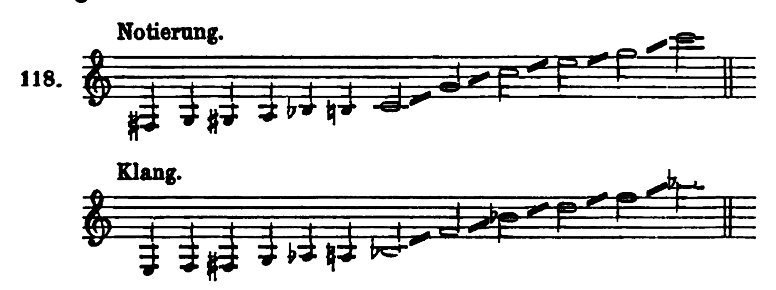


Der Vorzug des Kornetts besteht einzig darin, dass es in derselben Tonlage wie die Trompete leichter anspricht, was seinen Grund darin hat, dass es Naturtöne niedrigerer Ordnungszahl sind, innerhalb deren sein Umfang liegt. Bei den neuen Trompeten in hoch *B* und *A* oder gar hoch *D* ist aber dasselbe für eine wirkliche Trompete erreicht. Es ist daher mit Bestimmtheit anzunehmen, dass das Ventilkornett den geringen Boden, den es in der Kunstmusik gefunden, wieder verlieren wird. Grosser Beliebtheit erfreut es sich dagegen in der Harmoniemusik (für Gartenkonzerte etc.) wo es als Solo-Melodieinstrument auftritt.

5. Die Ventilbügelhörner.

Das bekannte Signalinstrument der Infanterie (Flügelhorn, Bugle) dessen Eigenthümlichkeit eine das Ansprechen des tiefsten Naturtones begünstigende weitere Mensur und ein dunkler, etwas roher Ton ist, wurde im Anfang dieses Jahrhunderts mit Tonlöchern und Klappen versehen und erlangte als Kenthorn oder Klappenhorn (auch Klappentrompete genannt) vorübergehend grosse Beliebtheit, bis es durch die Ventiltrompeten und Ventilhörner verdrängt wurde. Dasselbe ist aber in neuerer Zeit dadurch wieder zu Ehren gekommen, dass es wie die Hörner, und Trompeten und Kornette mit dem Ventilmechanismus versehen und in verschiedenen Grössen gebaut wurde. Die sämmtlichen dieser Kategorie angehörigen Instrumente spielen besonders in der Militär-, überhaupt Harmoniemusik eine bedeutende Rolle. Das Symphonie- und Opernorchester hat nur die tiefsten Bassinstrumente dieser Familie (Tubas, Bombardons) aufgenommen. Die Franzosen nennen alle diese Instrumente »Saxhorns«; bei uns hat jedes seinen besonderen Namen, nämlich

a) Flügelhorn in *B* (Sopran-Saxhorn).
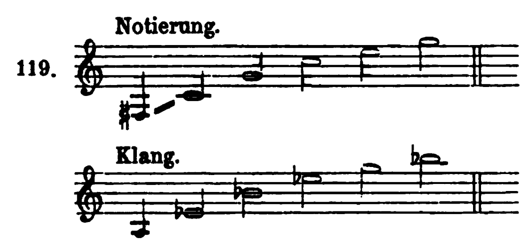
Dasselbe klingt einen Ton tiefer als die Notierung, welche der des Ventil-Kornetts entsprechend ist, d. h. als tiefster Naturton (der aber nur bei den weiter unten aufgeführten tiefen Bassinstrumenten benutzt wird) wird nicht gross sondern klein *c* notiert. Umfang:



Stimmbögen hat keines der Instrumente dieser Familie.
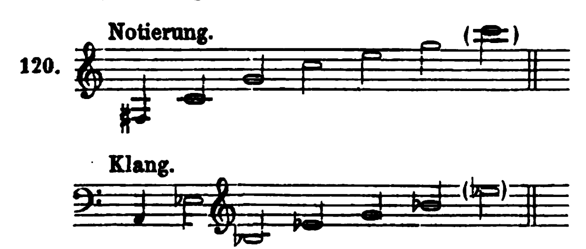
b) Piccolo in *Es* (kleines Saxhorn),

eine kleine Terz höher stehend als die Notierung, die Höhe noch leichter beherrschend, aber nicht effektiv höher hinaufreichend als das vorige:
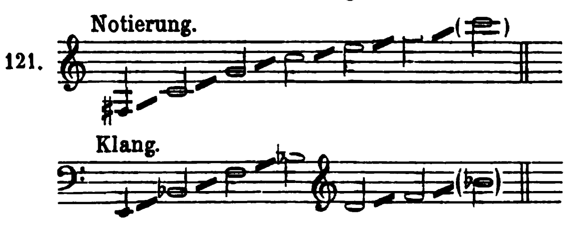


c) Althorn in *Es* (Alt-Saxhorn),

eine Oktave tiefer stehend als Piccolo, eine Quinte tiefer als das Flügelhorn in *B*, Umfang:



d) Tenorhorn in *B* (Bassflügelhorn, Tenor-[Baryton-] Saxhorn),

eine Oktave tiefer stehend als das Flügelhorn in *B*. Umfang:
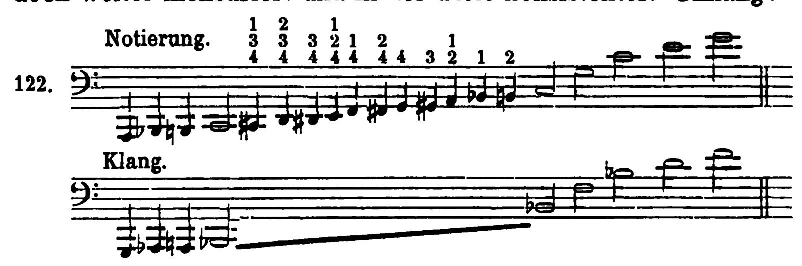


6. Tubas und Bombardons.

Die Nachbildungen des Flügelhornes in tiefer Basslage unterscheiden sich von den höheren durch die Annahme eines vierten (auch wohl fünften) Ventiles zur chromatischen Ergänzung der Lücke zwischen dem ersten und zweiten Naturtone. Denn diesen Instrumenten steht der erste Naturton zu Gebote, ja es kann durch die Ventile sogar noch unter denselben hinabgegangen werden. Man notiert für sie im Bassschlüssel oder mit Kornettnotierung. Die hierher gehörigen Instrumente sind:
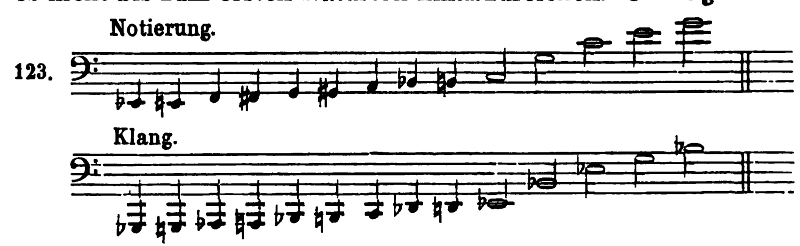
a) Tenorbass (Tenortuba, Euphonion, Baryton, Bass-Saxhorn) in *B*,

mit dem Tenorhorn in *B* identisch im Umfang nach der Höhe, doch weiter mensuriert und in der Tiefe konsistenter. Umfang:



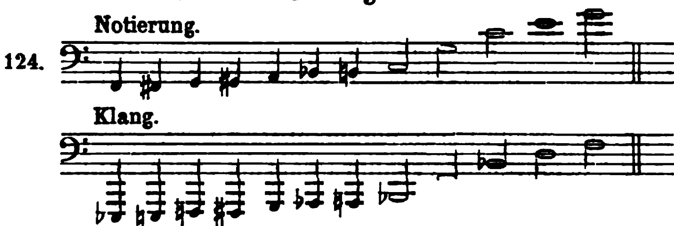
b) Bombardon in *Es* (tiefes Bass-Saxhorn),

eine Quinte tiefer stehend als das vorige Instrument; doch vermag es nicht bis zum ersten Naturton hinabzureichen. Umfang:



c) Kontrabasstuba in *B* (Bombardon in *B*, Kontrabass-Saxhorn),
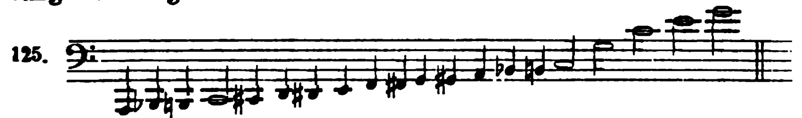
das tiefste aller hierhergehörigen Instrumente, eine Oktave tiefer stehend als die Tenortuba. Umfang:



Für das Symphonie- und Opernorchester bedient man sich statt der Stimmungen in *B* und *Es* lieber der in *C* und *F* und hat daher folgende Instrumente im Sinne (wenn auch dieselben oft durch die obengenannten ersetzt werden):
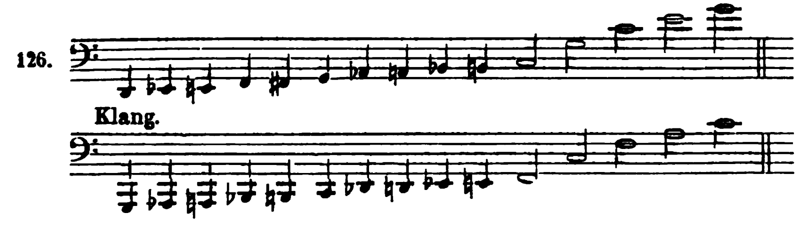
d) [Tenor-] Tuba in *C*,

einen Ton höher stehend als die in *B*, im Einklange mit der Notierung. Umfang:
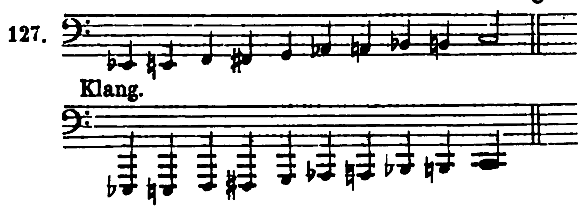


e) Bombardon (Basstuba) in *F*,

eine Quinte tiefer stehend als vorige und als die Notierung. Umfang:



f) Kontrabasstuba in *C* (Bombardon in tief *C*, Helikon),

eine Oktave tiefer stehend als die Tuba in *C*. Umfang:



Schliesslich sei noch angemerkt, dass der Instrumentenbauer Ad. Sax in Paris eine Reform des Ventilsystems durchgeführt hat,

welche mit der Zeit allgemein adoptiert werden dürfte, da sie den Uebelstand des unreinen Spieles beim gleichzeitigen Gebrauch mehrerer Ventile beseitigt. Es ist dies das System der Verkürzungsventile, d. h. wenn kein Ventil benutzt wird, hat das Schallrohr seine grösste Länge, aus der die (6) einzelnen Ventile verschieden grosse Bögen ausscheiden, doch so, dass jedes folgende die vorausgehenden mit einbegreift, z. B. das vierte eine weitere Benutzung des dritten, zweiten und ersten unmöglich und zwecklos macht (Vgl. Gevaert, Neue Instrumentenlehre, Kap. X).

§ 14. **Gebrauch der Ventilinstrumente.** Die Ventilinstrumente können entweder einzeln unter die anderen Klassen von Blasinstrumenten gemischt, oder vereinigt zu einem Chor für sich allein, oder endlich als ein vereinter Chor in Verbindung und im Gegensatze gegen die natürlichen Blechinstrumente gebraucht werden.

Der erste Fall kommt nicht hier, sondern erst bei den grösseren Kombinationen der vollen Harmoniemusik oder des grossen Orchesters in Betracht. Der zweite Fall ist es, der uns hier vorzugsweise beschäftigen wird. Wir fassen ihn sogleich mit dem dritten zusammen.

Ueberblicken wir die gesammte Reihe der Ventilinstrumente, so tritt uns in ihnen derselbe Unterschied im Charakter entgegen, den wir schon bei den natürlichen Blechinstrumenten kennen gelernt haben:

der Hornklang — und
der Trompetenklang;
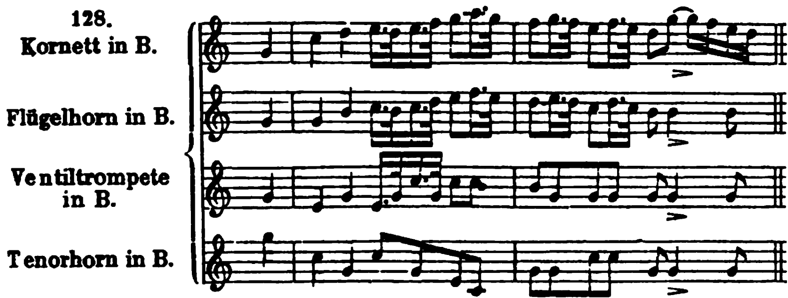
der erstere bedeckter, hohler, weicher, — der andere heller, gefüllter, härter oder schärfer; ein Unterschied, ähnlich dem der Flötenregister und Rohrwerke auf der Orgel.

Bei den natürlichen Blechen stellen die Hörner allein das weichere und dunklere Klangregister dar, die Trompeten und Posaunen aber das härtere und hellere.

Bei den Ventilinstrumenten finden wir das weiche Register durch die Ventilhörner, durch die Kornette und Ventilbügelhörner und Tubas, das harte Register zunächst durch die Ventiltrompeten vertreten. Ihnen würde sich die Ventilposaune zugesellen. Da diese aber wenig verbreitet — und auch weniger als jene zu empfehlen ist (weil die Posaunen bei ihrem grösseren Tongeschick noch weniger der Vorrichtung von Ventilen bedürfen), so treten an ihre Stelle natürliche Posaunen, denen auch Naturtrompeten zugefügt werden können. Hiermit also gehen wir — und zwar unvermeidlich, wenn wir ein nur einigermassen genügendes Ebenmaass zwischen beiden Registern herstellen wollen — zur Verbindung der Natur- und Ventilinstrumente über. Ebenso können dem weichen Register Naturhörner zugefügt werden. Allein

so gewiss diese sich zu ihrem Vortheil von Ventilhörnern und diese wieder vom Klang der Kornette und Ventilbügelhörner unterscheiden: so ist doch der Unterschied, zumal bei zahlreicher Besetzung des Ventilchores, kein so klar hervortretender, dass er auf den Charakter des Gesammtklanges wesentlichen Einfluss äussern könnte. Es ist, als wollte der Maler zu seinem Blau noch einen etwas helleren oder dunkleren Ton, ebenfalls Blau, setzen.

Beide Chöre nun, aus denen die Ventilmusik (mit Hinzuziehung von natürlichen Posaunen — nehmen wir an) besteht, können ebensowohl zu einer Masse vereinigt, als in der Form von Gegensätzen angewendet werden. Nicht blos im letzteren Fall, sondern auch im ersteren ist es in der Regel rathsam, jeden Chor in sich vollständig harmonisch zu setzen. Eine harte Stimme, die die Harmonie des weichen Chores vervollständigen sollte, z. B. hier die Trompete
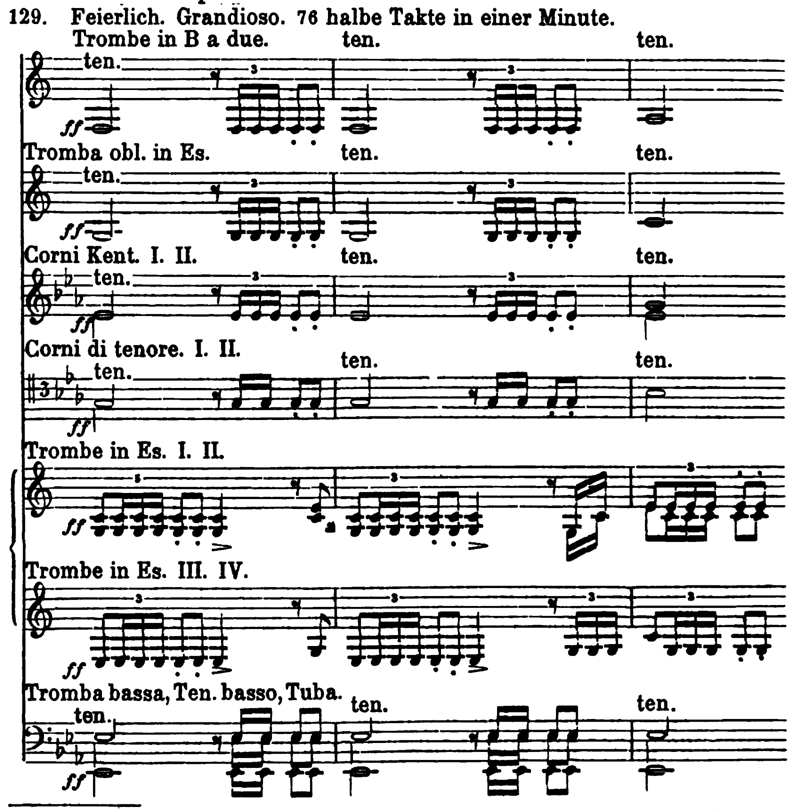


würde durch ihren scharf eindringenden Klang das gleichartigere Zusammenwirken der übrigen mehr stören als vollenden; je enger sie sich den anderen Stimmen untermischte, desto härter würde sie einreissen, — z. B. wenn man im vorstehenden Satze der Trompete die zweite Stimme geben wollte. Umgekehrt würde eine weiche Stimme, die der Harmonie des harten Chores zur Ergänzung eingemischt wäre, nicht genügen, oder doch durch ihren dumpferen Klang abstechen und die Helligkeit des ganzen Zusammenklanges trüben.

Diese Wahrnehmung (die — so viel wir haben erfahren können — auch von den erfahrensten Praktikern in diesem Felde, den Militair-Musikdirektoren, festgehalten wird) führt allerdings zu der Folgerung: dass bei dem Verein der beiden Chöre die Helligkeit des harten Klangregisters durch die Dumpfheit des weichen gedämpft und beides zu einer Mitteltinte gemischt wird, in der kein Charakter zu seinem vollen Rechte kommt. Diese mässigenden Mischungen haben natürlich ihre ebenfalls sprechende Bedeutung, sind dem Komponisten ebenfalls unentbehrlich. Allein für sie und überhaupt für das Mildere und Zartere bieten sich — wie das
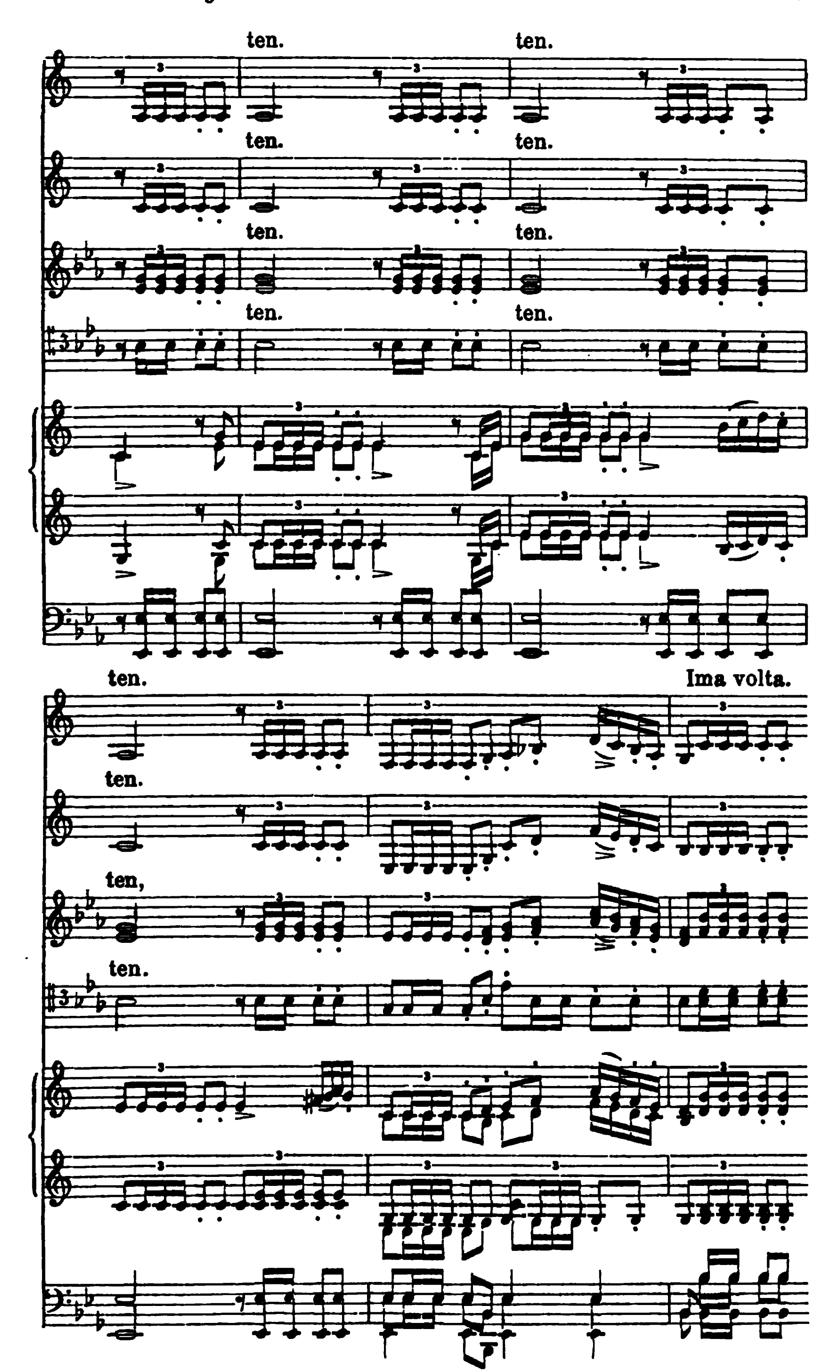
folgende Kapitel lehren wird — ganz andere und weit günstigere Organe dar, ohne dass es nöthig wäre, den für mächtige, hellausstrahlende, harte Wirkungen geschaffenen Blechchor für jene Effekte abzuschwächen. So erinnert die Bedingung der richtigen Ventilbehandlung selbst an den Vorzug der Naturinstrumente.

Wenden wir uns indess zu dem Ventilchor zurück, so folgt ferner: dass bei der fühlbaren Verschiedenheit des harten und weichen Chores der Gegensatz beider nicht zu weit ausgedehnt werden darf, wenn nicht die weich besetzten Abschnitte der Komposition von den harten zu sehr verdunkelt werden sollen; man wird in der Regel beide Chöre mit einander gehen lassen und nur im Innern des Satzes von einander unterscheiden. Dies macht sich im nachstehenden ersten Theile eines Kavallerie-Marsches von Wieprecht* anschaulich. Es sind zu ihm Pauken gesetzt, die wir des Raumes wegen weglassen; sie wirbeln in den sechs ersten Takten auf *es* und schliessen sich dann der Bewegung der letzten *Es*-Trompeten an.

129. Feierlich. Grandioso. 76 halbe Takte in einer Minute.



* Nr. 21 der bei Schlesinger in Berlin in Partitur erschienenen Armeemärsche.


ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten,
ten.
Ima volta.

Hier bilden die vier *Es*-Trompeten (auf der fünften und sechsten Zeile) den harten Chor und führen die Hauptstimme. Der Gegenchor ist gemischt, doch vorzugsweise mit weichen Stimmen besetzt; die Oberstimme gehört den Klappen- oder Kent-Hörnern (die jetzt durch Flügelhörner in *B* zu ersetzen wären), unter denen noch eine *Es*- und eine doppelt besetzte *B*-Trompete — in ihrer Mitte zwei fast durchweg im Einklang gehende Tenorhörner — die Harmonie geben; den Bass führen Tuba, Tenorbass und Basstrompete. Beide Chöre greifen so eng in einander, dass man sie zwar unterscheidet, doch aber als ein Zusammengehöriges und durchaus Verbundenes auffassen muss, daher eben die Einmischung der Trompeten in den weichen Chor nicht nur kein Bedenken hat, sondern noch zur Verschmelzung vortheilhaft beiträgt. Zuletzt verbindet noch die rollende Pauke beide Massen zu einer. Nach der Stimmzahl würde übrigens der harte Chor zurückstehen. Allein die preussischen Musikcorps der Kavallerie, für welche der Marsch zunächst bestimmt war, bestanden aus 21 Mann und besetzten die erste Trompete dreifach, die zweite und dritte doppelt, die vierte wieder dreifach, wenn nicht einer dieser letzten Mannschaft die Pauken zu übernehmen hatte. Hier also wurde der Hauptchor von neun Trompeten (und die Hauptstimme darin von dreien) geführt, während der andere Chor, mit zehn oder elf Mann besetzt, doch nur unterstützend und ergänzend eingriff*. Man bemerke, dass im vorletzten Takte, wo die Melodie zur Vollendung kommt, die stimmführenden Trompeten von den Kenthörnern unterstützt werden, die untersten Trompeten aber in ihrer Schmetterfigur beharren.

Waren hier die beiden Chöre zwar in Sonderung gehalten, doch aber dem weichen harte Stimmen beigemischt, so zeigt ein Geschwindmarsch von Neithardt** nur den harten Chor, diesen jedoch mit zwei weichen Stimmen (aber der hellsten Art: Kenthörner) unterstützt. —

---

* Nicht immer sind die Stimmen wie im obigen Falle vertheilt. Die Norm scheint vielmehr folgende zu sein: der harte Chor, wie oben, mit neun Trompeten und Pauken oder zehn Trompeten ohne Pauken, die Trompeten in vier Stimmen zu 3, 2, 2, 3 Mann vertheilt; der weiche Chor mit *Corno in B alto* (zwei Mann, meist nur einstimmig gesetzt), *Cornetto in Es*, Klappenhorn (zwei Mann, einstimmig gesetzt), Tenorhorn (zwei Mann, ein- oder zweistimmig), Tenorbass, Basstrompete und Tuba.

** Nr. 15 der Schlesinger'schen Ausgabe.

130. Trombe in C. I. II.

ff

Trombe principali in C. I. II.

Solo.

ff

Solo.

Corni Kent I. II.

ff

Tromba in F.

ff

Tromba in G alto.

ff
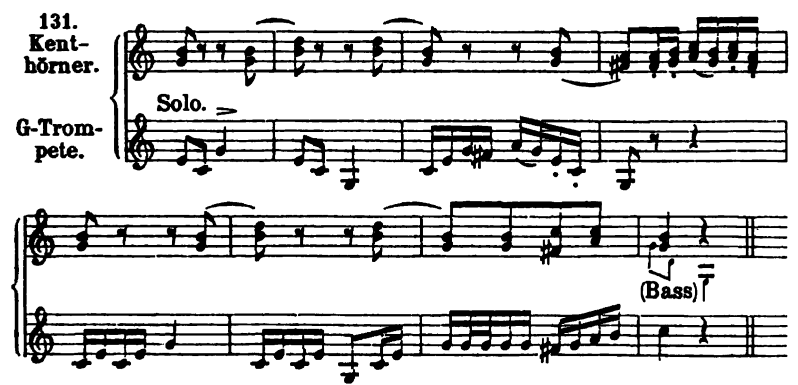
Trombe in G basso. I. II.

ff

Trombone basso.

ff

Die hohe *G*-Trompete, das erste Klappenhorn und die obersten *C*-Trompeten haben ein munter gaukelndes Durcheinanderspiel, das — wenn man das leichtentbehrliche *f* und *h* des Kenthornes aufgeben will — auch mit blossen Naturinstrumenten wohl darstellbar wäre; auch im letzten Theil alternieren die Kenthörner mit der hohen *G*-Trompete, —



während die anderen Instrumente in Achteln begleiten. Weniger wichtig scheint die *F*-Trompete, die den ganzen Marsch hindurch nur *c-g* (*f-c*) wiederholt, von denen der erste Ton schon durch die Kenthörner besetzt ist. Entweder lag dem Komponisten daran, auch diesen Ton von harter Stimme zu haben, oder es haben äussere Rücksichten mitgewirkt; — so scheint es wenigstens uns, die wir uns jedoch gar sehr hüten werden, einem so geschickten und erfahrenen Praktiker auf einem Felde zu widersprechen, wo kein Komponist so bewandert sein kann, wie die Direktoren der Militärchöre. Jedenfalls ist dieser Punkt für die vorliegende Komposition nicht wichtig.

So viel, um von dem Satz für Ventilinstrumente und den dabei hervortretenden Kombinationen eine Anschauung zu geben. Tiefer in die Natur der zur Familie der Kornette und Bügelhörner gehörigen Ventilinstrumente einzudringen achten wir uns bei unserer Grundansicht von der ganzen Klasse dieser Instrumente nicht verpflichtet. Doch wird jeder Komponist wohlthun, sich praktisch wenigstens bis auf einen gewissen Punkt mit jener Instrumentenklasse bekannt zu machen. Es kann Niemand voraus wissen, ob ihm nicht wenigstens einzelne Instrumente aus derselben in dieser oder jener Aufgabe wichtig, ja unentbehrlich werden.

IV. Kapitel.

Die wichtigsten Holzblasinstrumente.

§ 15. Allgemeine Betrachtungen und Lehren.

A. Struktur der Rohrinstrumente.

Mit dem Namen Holzblasinstrumente (Rohrinstrumente oder Röhre) bezeichnen wir (S. 43) alle Blasinstrumente, deren Schallrohr ganz oder hauptsächlich von Holz angefertigt ist. Beide Benennungen sind nicht ohne Einschränkung treffend. Zunächst könnte man mit dem Namen Rohrinstrumente diejenigen Holzblasinstrumente bezeichnen, — Klarinetten, Fagotte u. s. w., — die mittelst eines Blattes oder Rohres (Rohrblattes) angeblasen werden, im Gegensatz zu denen, — den Flöten, — wo das nicht der Fall ist. Sodann ist bei einigen hierher gerechneten Instru-

menten, z. B. den Bassethörnern*, eine metallene Stürze (Schallbecher) angefügt, mithin nicht das ganze Rohr von Holz. Endlich werden hierher gehörige Instrumente bisweilen von anderem Stoffe verfertigt, — z. B. Flöten von Metall, und haben wir durchaus metallene Instrumente (z. B. die Ophikleïde) hierher zu stellen gehabt, weil sie nach Struktur und Behandlung sich den Rohrinstrumenten anschliessen. Allein bei allen Kunstnamen kommt es zunächst auf bequeme Kürze an und ist eine vorgängige Verständigung nicht zu entbehren.

Alle Rohrinstrumente (und die ihnen zugerechneten) kommen darin überein, dass ihr Rohr nicht von einem Ende zum anderen geschlossen ist, wie das der Naturblechinstrumente, die nur im Mundstück zum Anblasen und im Schalltrichter offen sind, — sondern dass es an den Seiten (vorn und hinten) noch

Tonlöcher

hat, Oeffnungen, durch die — wenn sie unverschlossen sind, die äussere Luft mit der im Rohr befindlichen Luftsäule in Verbindung tritt. Durch diese Tonlöcher, die bald unmittelbar mit den Fingern, bald mit Hülfe von Klappen (Tonklappen) geschlossen und geöffnet werden können, ist auf den Rohrinstrumenten eine ganz oder meist) vollständige chromatische Tonreihe innerhalb des dem Instrument gegebenen Tonumfanges darstellbar; in welcher Weise dies geschieht, gehört nicht in den Kreis der dem Komponisten als solchem nöthigen Kenntnisse.

Eine zweite Vorrichtung ist wenigstens der Mehrzahl der Rohrinstrumente eigen: das Blatt (S. 12), mit dessen Hülfe sie angeblasen werden. Das Tönende in jedem Blasinstrument ist zunächst die in ihm eingeschlossene, durch den Einhauch oder Anhauch des Bläsers (durch den aus dessen Mund eingestossenen Luftstrahl) in Schwingung gesetzte Luftsäule. Dieses Anblasen der Luftsäule findet unmittelbar nur bei den Flöten, durch ein besonderes Mundstück vermittelt in den Blechinstrumenten durchgängig, in der Klasse der Rohrinstrumente bei den Serpents und Ophikleïden statt.

Die anderen Röhre haben in ihrem Mundstück ein am einen Ende festgebundenes, am anderen aber freischwingendes (nur durch die Lippen und den nahe liegenden Holztheil des Mundstückes in der Bewegung gehemmtes) Blatt, — ein dünngeschabtes, plattes Rohrstückchen, — oder das Mundstück wird zunächst durch zwei über einander liegende, am einen Ende festgebundene Blätter (Doppelblatt) gebildet. Auf dieses Blatt oder Doppelblatt

---

* Etymologisch richtiger — aber schwerfälliger — würde man Bassetthorn schreiben.

trifft der Luftstrahl aus dem Munde des Bläsers zuerst und setzt es in Schwingung, so weit die der freien Bewegung entgegentretenden Hemmnisse dies gestatten. Die Schwingungen oder Erhebungen des Blattes haben auf den Klang des Instrumentes wesentlichen Einfluss; sie theilen ihm ein mehr materielles, mehr körniges Wesen mit, das sich von dem glatteren Luftklange der Flöten wesentlich unterscheidet, während bei Serpent und Ophikleïde die Massenhaftigkeit und Rauheit des Schalles den Luftklang nicht charakteristisch empfinden lässt. Dass bei dem Doppelblatt der Einfluss noch hervortretender ist, versteht sich. Doch hängt auch hier, wie überhaupt, viel von der Mensur des Instrumentes ab; je grösser die Masse seiner Luftsäule, — je weiter und länger das Rohr, — desto mehr muss der Charakter des Luftklanges vorherrschend bleiben.

B. Allgemeine Charakteristik der Rohrinstrumente.

Abgesehen von den einzelnen Unterschieden, ist der Klang der Rohrinstrumente glatt und weich, der Helligkeit, Fülle und auch in einzelnen Arten einer gewissen Kernigkeit und einschneidenden Gewalt theilhaftig, in diesen Eigenschaften aber den Blechinstrumenten nachstehend. Dieser allgemeine Charakter gestaltet sich indess je nach der Tonlage, nach Weite und Gestalt des Rohres, nach der Weise des Anblasens (mit Blatt, Doppelblatt, Posaunenmundstück, unmittelbarem Anhauch) u. s. w. vielfältigst um, so dass in der Klasse der Rohrinstrumente eine Reihe von Individuen entgegentreten, alle von wesentlich verschiedenem — wenn auch diese oder jene von mehr oder weniger verwandtem Charakter. Diese verschiedenen Charaktere können, wie sich von selbst versteht, Erstens einzeln, Zweitens unter sich vereinigt, sodann Drittens mit anderen Instrumentenklassen, z. B. den Blechinstrumenten, verbunden werden. In beiden letzteren Fällen verschmelzen sie mehr oder weniger untereinander, oder mit den hinzutretenden Instrumenten anderer Klassen, und es gehen dann die Besonderheiten mehr oder weniger im Gesammtklange und Gesammtcharakter des Ganzen auf. Selbst bei dieser Verwendung in Masse wird aber noch der Charakter der Individuen je nach der Stellung und Thätigkeit, die man einem jeden zuertheilt, unterscheidbar — und für die Weise des Zusammenklanges mitbestimmend sein; wie vielmehr bei der Verbindung weniger oder dem Gebrauch einzelner Rohrinstrumente. Es ist daher genauere Auffassung der einzelnen Charaktere durchaus nothwendig.

C. Beherrschung des Tongehaltes.

Das über die Bauart der Rohrinstrumente Gesagte deutet bereits den ungleich grösseren Tonreichthum, die Vollständigkeit des Tonsystems an, die wir von dieser Instrumentenklasse zu erwarten haben. Allein die Benutzung dieses Tonreichthums ist auch hier an mancherlei Bedingungen geknüpft, die noch dazu bei den verschiedenen Arten der Rohrinstrumente vielfach verschieden sind. Im Allgemeinen — das Besondere bringen wir bei den einzelnen Instrumenten — ist Folgendes zu bemerken:

Erstens. Alle Tonleitern (oder Theile derselben) in *C*-, *G*-, *D*-, *F*- und *B* dur sind, wenn nicht gar zu schnelle Bewegung gefordert wird, auf allen Rohrinstrumenten ausführbar; ebenso Tonfolgen aus den Tonleitern von *C*-, *G*-, *D*- allenfalls auch *E*-moll, — besonders in deren melodischer Form z. B. dieser

c, *d*, *es*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c* — *c*, *b*, *as*, *g*, *f*, *es*, *d*, *c*

C moll-Tonleiter. Bedenklicher und mit minderer Leichtigkeit ausführbar sind Folgen aus den Tonleitern von *A*- oder *Es* dur, *H*- oder *Fis* moll und Tonarten mit noch mehr Vorzeichen.

Zweitens. Uebermässige und verminderte Intervalle sind nicht ohne Schwierigkeit zu erreichen, namentlich das der verminderten Septime. Dagegen sind grosse Intervalle, — namentlich grosse Sexten, die bekanntlich enharmonisch gleich den verminderten Septimen sind — leicht ausführbar. Hier, wie überhaupt, erinnert die Natur der Blasinstrumente an die des Gesangorgans.

Drittens. Triller auf Ganztönen (*dis-cis*, *b-as* u. s. w.) sind theils schwer, theils ganz unausführbar. Ausnahme machen die Triller mit unversetzten Ganztönen (*d-c*, *e-d*, *g-f*, *a-g*, *h-a*), die alle ausführbar sind, wofern nicht einer von beiden Tönen auf diesem oder jenem Instrumente zu hoch oder zu tief steht.

Viertens. Brechungen der Dominantseptimenakkorde auf *G*, *C*, *D*, allenfalls auf *F* und *A* sind leicht, auf anderen Tönen (besonders in schneller Bewegung) weniger bequem; ausführbarer sind die Brechungen aller verminderten Septimenakkorde.

Fünftens. Am gewandtesten für alle Arten von Figuren sind die Flöten, dann die Klarinetten, weniger (besonders für sehr schnelle Bewegung) die Fagotte, am wenigsten die Oboen, alle diese Instrumente mit ihren Abarten.

Sechstens. Die fortschreitende Technik aller Rohrinstrumente bewirkt, das Manches, was bis heute, — oder auf diesem Instrument, — oder von diesem übrigens ganz geschickten Bläser schwer oder unerreichbar zu nennen war, morgen oder auf einem anderen Instrumente, von einem anderen Bläser wohl erreicht wird.

Der Komponist thut daher wohl, nicht unnöthige Schwierigkeiten zu bieten, darf aber auch nicht allzu ängstlich gehen, wenn die Idee seines Werkes ihn nöthigt, auf die Hingebung der Ausführenden — natürlich in den Grenzen des Möglichen — zu rechnen.

D. Uebung und Lehrmethode.

Hier treten wir also in ein weit mannigfaltigeres Leben und an zusammengesetztere, vielseitigere Aufgaben heran, und es wird einer bestimmten Lehr- und Uebungsmethode bedürfen, um mit möglichster Sicherheit und ohne Zeitverlust in dem neuen Gebiete heimisch zu werden.

Was zunächst

1. das Lehr- und Uebungsverfahren

betrifft, so theilen wir unseren Stoff. Wir überliefern nicht alle Rohrinstrumente auf einmal, sondern zunächst nur die nächstnöthigen, die zugleich die nächstzusammengehörigen und der Kern des vollständigen Satzes für Rohrinstrumente (der sogenannten Harmoniemusik) sind; gelegentlich — und zwar ehe noch alle Röhre beisammen sind — werden auch Blechinstrumente, wenn sie eben am brauchbarsten erscheinen, zugezogen. Die näheren Beweggründe für dieses Verfahren werden sich bei seiner allmählichen Entwickelung aus ihm selbst ergeben.

Sodann aber treten aus der Anschauung der Instrumente, ihrer Verwandtschaft und Verschiedenheit gewisse

2. allgemeine Grundsätze

hervor, die uns einen begünstigenden Anhalt bieten, obwohl wir rücksichts ihrer wiederholen müssen, was wir längst (Th. I. S. 14) von allen Kunstregeln gesagt und durch das ganze Lehrbuch nachgewiesen haben: dass keine Kunstregel die Gültigkeit eines absoluten Gesetzes in Anspruch nehmen kann.

Diese Grundsätze finden wir, wenn wir die Instrumente nach ihren Wesenheiten

als tongebende — und
als klanggebende Organe,

ferner, wenn wir sie nach ihrer zwiefachen Wirksamkeit,

einzeln und
in Masse vereint,

betrachten.

a. Die Tonregion.
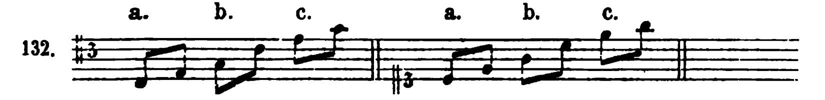
Jedes Instrument gilt uns als ein selbständiges Wesen, als eine Person gleichsam, die ihre eigenthümliche Tonreihe, ihr Tonsystem hat und in demselben — wie wir schon längst (Th. III.

S. 354) von den Singstimmen gesagt haben, die drei Stimmregionen: Mitte, Tiefe und Höhe, dargestellt*. Wenn wir nun in den folgenden Abschnitten erfahren werden, dass die verschiedenen Rohrinstrumente verschiedene Tonregionen besetzen, dass z. B. die Tonreihe der Fagotte aus den Kontratönen bis in die eingestrichene Oktave, die der Klarinetten aus der kleinen in die zwei- und dreigestrichene Oktave reicht u. s. w.: so ergiebt sich sogleich als

erster Grundsatz:

wir müssen Instrumente verschiedener Tonregion mit einander verbinden, um unsere Komposition in günstiger Melodie- und Harmonielage darzustellen.

Jede Stimmregion ferner hat bekanntlich ihren eigenen Charakter: die Tiefe in jeder Stimme ist minder bewegsam, minder stark und voll (oder wird bei hervorgerufener Stärke rauh), — die Höhe wird heftiger und gedrungener, heller oder auch gellender, — die Mitte ist die mildeste, zugleich aber klangvolle Region. Diese Charakteristik (deren Bezeichnung hier nur sehr allgemein und andeutungsweise gegeben werden konnte) ist auf jedes Musikorgan anwendbar, in welcher Tonregion es auch erschalle. Wenn wir z. B. dieselbe Tonfolge im Tenor und Diskant setzen, —



so ist für beide Stimmen (Th. III. S. 358) die Tongruppe a. der tiefen, die Tongruppe b. der mittleren, die Tongruppe c. der hohen Stimmregion zugehörig. Hieraus ergiebt sich für solche Organe, deren Tonregion eine Oktave (oder ungefähr so viel) auseinanderliegt, die also gegen einander im 16- und 8-, oder im 8- und 4-Fusston stehen, ein sehr tiefgreifender

zweiter Grundsatz:
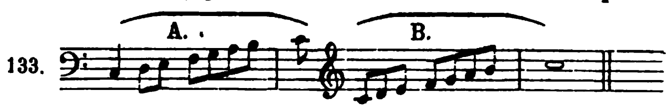
Instrumente von (gleichsam oder wirklich) verschiedenem Fusston oder wesentlich verschiedener Tonregion können sich nicht nach der abstrakten Reihe ihrer Töne ablösen, ergänzen und fortsetzen**.
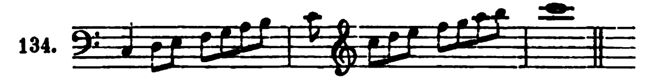
---

* Dasselbe gilt von den Blechinstrumenten; nur war bei ihnen die Betrachtung unwichtig, weil sie ohnehin nicht zu vollständiger Harmoniedarstellung bestimmt sind.

** Derselbe Grundsatz hätte schon bei der Charakteristik der männlichen und weiblichen Singstimmen ausgesprochen werden sollen, wenn der Verf. es nicht — übersehen hätte.

Zur Erläuterung geben wir hier ein einfaches Beispiel.



Im abstrakten Tonsystem oder auf dem abstrakten Klavier (oder von einem einzigen Instrument, z.B. dem Violoncello, vorgetragen) bietet diese Zeile eine stetig emporschreitende Tonfolge dar. Wollte man sie aber unter Organe verschiedener Tonregion oder verschiedenen Fusstones vertheilen, z. B. die Tonfolge A. dem Bass oder Tenor, Fagott oder Violoncell, — und die Tonfolge B. dem Alt oder Diskant, der Klarinette, Geige oder Oboe übertragen: so würde das Ganze nicht mehr eine stetige Fortschreitung bilden, sondern B. würde zur blossen Wiederholung von A. (wenn auch in höherer Region) werden, weil es wieder in der Tiefe oder Mitte anfinge, während A. nach gleichem Anfang bereits zur Höhe gelangt wäre. Wollte man die stetige Fortschreitung beibehalten, so müsste das nachfolgende Organ eine Oktave höher als oben einsetzen, der Satz also sich so —



gestalten, — wobei dahingestellt bleibt, ob diese Höhe für jedes der oben genannten Organe wohlgerathen wäre.

So gewiss übrigens der Grundsatz und die ihn stützende Beobachtung richtig ist, so hat man doch eben von ihm mannigfachen Anlass abzuweichen, namentlich dann, wenn die stetige Fortschreitung nach der Idee der Komposition nothwendig, nach dem Umfang der Organe aber in der oben (Nr. 133) gezeigten Weise unausführbar ist.

b. Das Klangwesen.

Der Klang der Rohrinstrumente hängt, wie wir schon oben (S. 112) gesagt, von ihrem ganzen Bau, namentlich auch von der Weise des Anblasens und von der Grösse (Stärke) der Luftsäule ab. In ersterer Beziehung haben wir bereits den Unterschied aufgefasst:

1. der Flöten, die durch unmittelbaren Anhauch des Bläsers zum Tönen gebracht werden;
2. der Klarinetten, in deren Mundstück ein durch den Anhauch in Schwingung gerathendes Blatt befindlich ist;
3. der Fagotte und Oboen, deren Mundstück aus zwei auf einander liegenden Blättern gebildet wird.
4. des Serpents und der Ophikleïde, die mittelst eines kesselartigen Mundstückes (gleich den Posaunen) angeblasen werden.

Man kann schon im Voraus entnehmen, dass sich hiernach der Charakter der Instrumente scheidet, dass — von Serpent und Ophikleïde vorläufig abgesehen — die Klarinetten (als Instrumente mit einem einzigen Blatt) den Flöten näher stehen, als die Oboen. Die Fagotte müssten den Flöten ebenso fern stehen, als die Oboen: bei ihnen aber wird der Einfluss des Mundstückes durch die überwiegende Masse der Luftsäule gemildert, überdem aber der Vergleichspunkt und das Gefühl des Unterschiedes ferner gerückt durch die grosse Verschiedenheit der Tonregion zwischen den Fagotten, die Bassinstrumente, und den Flöten u. s. w., die Diskantinstrumente sind.

So stehen uns also schon bei flüchtigem Ueberblick vier Arten von Rohrinstrumenten gegenüber, deren jede von den anderen charakteristisch verschieden, jede aber mit einer der anderen Klassen übereinstimmender, näher verwandt ist, als mit einer anderen. Ohne Weiteres ist hier einleuchtend:

> dass die gleichen Instrumente am vollkommensten verschmelzen, die einander entferntesten am wenigsten, die einander ähnlichen oder verwandten besser als die entgegengesetzten;

eine Beobachtung, die, so nahe sie zu liegen scheint, doch oft genug selbst von wackeren Musikern zum Nachtheil ihrer Werke aus dem Auge verloren worden.

Der Komponist nun bedarf — und hier fassen wir die Verwendung für abgesonderte und Massenwirkung in das Auge — beider Formen; er muss die innigste Verschmelzung, er muss eine mehr oder weniger scharfe Scheidung oder Individualisierung der Stimmen in seiner Gewalt haben. Damit die erstere nicht gar zu sehr beeinträchtigt werde, ist als

dritter Grundsatz

auszusprechen: dass jede Klasse der Rohrinstrumente doppelt besetzt werde, man also zwei Flöten, zwei Klarinetten u. s. w. zur gleichartigsten Verschmelzung bereit habe. Das hiervon vielerlei Ausnahmen stattfinden, dass man bisweilen einen Chor dreiund vierfach (wie bei dem Blechchor Hörner und Trompeten) besetzt, bisweilen nur einfach, sehen wir voraus. Hierüber wird später zu reden sein.

Abgesehen von der doppelten oder mehrfachen Besetzung einer Instrumentenklasse tritt für grössere Massenverschmelzung aus der obigen Betrachtung ein

vierter Grundsatz

hervor: die gleichartigen oder näher stehenden Instrumente vereinigen sich und verschmelzen am besten. Es vereinigen sich also z. B.

Flöten und Klarinetten
besser als Flöten und Oboen; ferner vereinigen sich besser
Klarinetten und Fagotte,
weil der Unterschied des einfachen und Doppelblattes durch die grössere Luftmasse im Fagott ausgeglichen und durch die Entlegenheit der Tonregion weniger fühlbar gemacht wird.

Diesem Grundsatz steht als sein Gegenüber der

fünfte Grundsatz

zur Seite: entgegengesetzte Instrumente unterscheiden sich besser von einander, als gleichartige oder verwandte; Flöten z. B. und Oboen, oder auch Oboen und Klarinetten bilden eher einen Gegensatz zu einander, trennen sich und stossen sich zurück, als dass sie sich einigten und verschmölzen.

Zuletzt fassen wir das Wesen der Blasinstrumente im Ganzen zusammen. Sie haben insgesammt selbst bei dem zartesten Anblasen ganz bestimmte Intonation, jeder ihrer Töne tritt ganz deutlich und kenntlich auf: sie haben gesättigten und füllenden, an sich selber schon den Hörer befriedigenden, zudem durch Anschwellen und Abnehmen noch höher beseelten und nach seinem ganzen Wesen der menschlichen Stimme verwandten Klang. In diesem positiven Wesen ist es begründet, dass der Inhalt, den der Komponist seinen Bläsern giebt, viel entschiedener, deutlicher und eingreifender hervortreten muss, als auf den Saiteninstrumenten nothwendig ist. Auf Klavier und Harfe mischen sich die Stimmen leicht in einander, auf den Streichinstrumenten ist zwar sehr entschiedener, — aber auch sehr unbestimmter, verschwimmender Einsatz möglich, und durch ihn kann Manches gemildert oder der Auffassung entzogen werden, was in der Harmoniemusik mit unerbittlicher Deutlichkeit heraustritt.

Hieraus ergiebt sich der

sechste Grundsatz:

es darf in den Bläsern nicht leicht etwas gesetzt werden, das man nicht deutlich vernehmen lassen will. Bedenkliche oder auch unsangbare Stimmführungen, regelwidrige Auflösungen, ungünstige Akkordlagen oder auch nur schärfere Widersprüche des Akkordes mit länger bleibenden oder sonst willkürlich zutretenden Tönen sind in den Bläsern weit gefährlicher, als in den Saiteninstrumenten; die naturnächsten Bildungen und Führungen haben für die Luftnatur der Bläser — im Allgemeinen und abgesehen von allem besonderen Inhalt und der aus ihm hervortretenden höheren Nothwendigkeit — den Vorzug.

Mit diesen Vorbegriffen gehen wir nun wieder zur Praktik über. Instrumentkenntniss und Verwendung der erkannten Instrumente

zur Komposition, wenn auch nur zu kleineren, gleichsam versuchsweisen Sätzen und leichteren Aufgaben, müssen nun mit einander wechseln, bis die ganze Harmoniemusik beisammen ist.

§ 16. Kenntniss der Klarinette und des Fagotts.

A. Die Klarinette.

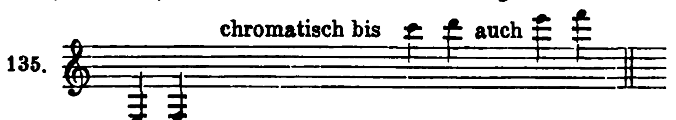
Die Klarinette hat ein aus einem Mundstück (Schnabel mit Blatt und Birne), Mittelstücken und einem Schalltrichter (Becher) zusammengesetztes, in gerader Richtung fortlaufendes, ziemlich weites Rohr, auf dem mittelst Tonlöcher und Klappen eine vollständige chromatische Tonreihe hervorzubringen ist. Man bedient sich dieses Instrumentes in mehreren Stimmungen. Wir gehen daher, wie bei den Trompeten und Hörnern, von einer dieser Stimmungen, der in *C* (die ihre Töne so angiebt, wie notiert wird) als der

Normal-Klarinette

aus.

Die (Normal-) Klarinette hat einen Umfang von

135.



ja selbst bis zum viergestrichenen *c*. Diese äusserste Höhe steht jedoch nicht jedem Bläser sicher und wohlklingend zu Gebote; man thut wohl, im Orchestersatze nicht über das dreigestrichene *c* oder *d*, höchstens *g* hinauf zu gehen.

Innerhalb dieses Tongebietes ist die Klarinette fähig, jeden Ton, so lange der Athem des Bläsers reicht, stark oder schwach auszuhalten, aus leisem Anhauche bis zu bedeutender Fülle anschwellen und abnehmen zu lassen, einen Ton schnell und oft zu wiederholen, Arpeggien (besonders grosser Dreiklänge und Dominantseptimenakkorde), diatonische auch chromatische Läufe, gebunden und gestossen, in grosser Leichtigkeit und Schnelligkeit auszuführen, in langsamerer Bewegung auch Sprünge innerhalb einer Dezime und noch viel weiter zu machen, Triller in grosser Schnelle und Ab- oder Anschwellen, Forte und Piano, melismatische Figuren in jeder Form der Bindung und Absonderung hervorzubringen; kurz, es stehen diesem Instrument fast alle Tonbewegungen und Verbindungen zu Gebote, — wenn auch allerdings einige weniger leicht und günstig als andere. In dieser Hinsicht bemerken wir Folgendes.

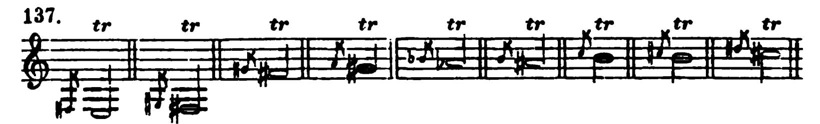
Im Allgemeinen ertönt die Klarinette am reinsten und ist am brauchbarsten in ihrer ursprünglichen Stimmung, z. B. die oben

angeführte Normal-Klarinette in *C*dur. Je weiter sie sich von dieser Stimmung, von ihrem Hauptton, entfernt, desto unreiner werden ihre Skalen. Muss sie aber in neue Tonarten übergeführt werden, so bewegt sie sich bequemer und sicherer in Be-Tonarten, am besten bis zu drei Been (also *Es*dur oder *C*moll), und auf der anderen Seite bis zu zwei Kreuzen (also bis zu *D*dur oder *H*moll). Dies ist keineswegs so zu verstehen, als wäre es der Klarinette unmöglich, sich in Tonarten mit mehr Been oder Kreuzen zu bewegen; man mus sich nur, wenn sie in solchen Tonarten wirken soll, auf ruhigere und einfachere Tonfolgen beschränken und alles Schwierigere noch sorgfältiger meiden.

Besonders sind schnelle Tonverbindungen in Mittellage zwischen

136. 
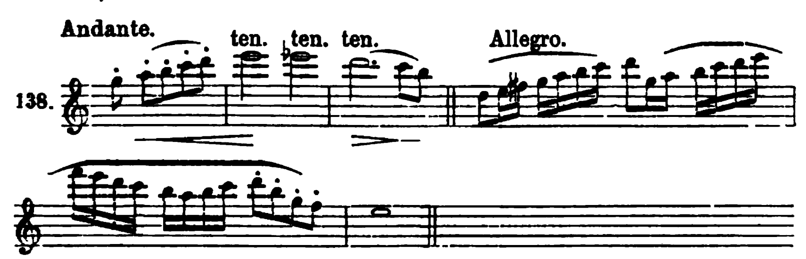
nicht gut zusammenzuschleifen und schnell zu wiederholen, auch nachfolgende Triller —

137. 

theils unausführbar, theils schwer und ungünstig; indess im schnellen Ueberhingehen, z. B. in diatonischen oder chromatischen Läufern oder Arpeggien, wird das Stocken auf diesen Punkten nicht auffallen, besonders wenn man die Stelle durch andere mitgehende Instrumente deckt. Ueberhaupt hängt hier viel mehr noch wie anderswo von der Geschicklichkeit des Bläsers ab. Im Allgemeinen kann man jetzt innerhalb des bequemen Tonumfanges alles Sangbare und Fliessendbewegte schreiben; nur bei besonders hervorstechenden oder entscheidenden und bei eigenthümlich gebildeten Stellen ist mit Vorsicht zu Werke zu gehen und lieber ein Nebenzug im Satze zu opfern, als etwas Unausführbares oder ungünstig Herauskommendes zu wagen.

Die Schallkraft der Klarinette ist nicht durchaus gleich. Die drei tiefsten Töne (klein *e*, *f*, *fis*) sind stark, das folgende kleine *g* schwächer, klein *gis* wieder stärker, klein *a* schwächer, klein *b*, *h*, eingestrichen *c*, *cis* stärker, die Töne von da bis etwa zum eingestrichenen *b* sind wieder stiller, von da bis gegen das zweigestrichene *b* voller und klarer, die höheren härter und gleichmässiger. Auch hierauf ist indess nicht zu ängstlich und zu sehr in's Einzelne gehend Rücksicht zu nehmen. Vor allen Dingen ist es Aufgabe des Spielers, seine Tonleiter auszugleichen, indem er die schwächeren Töne zu stärken, die härteren zu mässigen sucht;

man kann also, in Rechnung hierauf, Läufer und andere Figuren, besonders aber getragene Melodien, von den tiefsten Tönen bis gegen die Höhe hin in gleichmässigem Grade des Forte oder Piano und in jeder vom Sinn der Komposition bedingten Form des Ab- oder Zunehmens fordern. Sodann entspricht die grössere Helligkeit und Härte oder das Gellendere der hohen Tonlage dem allgemeinen Sinn der Tonhöhe und Tontiefe in aller Musik (Th. I. S. 22), wird also den Intentionen des Komponisten in der Regel nur zu Hülfe kommen, selten widerstreben. Dann endlich wird sich bei der Einführung in die Komposition immer deutlicher ergeben, dass der Klarinette in den meisten Fällen schon von selbst die ihr günstigste Tonlage zugewiesen und die bedenklichere meistens durch andere Instrumente verschlossen wird, die in der Höhe ihre bequemere, oft ihre einzig wirksame Stellung finden. Sollten also Stellen, wie diese —



ausgeführt werden, so würden sie auf der Klarinette hell, ja gellend und wild heraustreten, während andere Instrumente, z. B. die Flöte, sie auch sanft hervorbringen könnten. Es früge sich daher, ob das Erstere oder das Letztere dem Sinn der Komposition entspräche; im ersteren Falle, besonders bei wilden, starken Tuttisätzen, wäre die Anwendung der Klarinette wohl zu rechtfertigen; in den meisten Fällen würde sie zu grell hervortreten, die anderen hohen Instrumente (Flöten, Oboen) von der ihnen vorzugsweise eigenen Stelle verdrängen oder überschreien. — Was in Konzertsätzen statthaft sein kann, ermisst sich nach der vorzüglichen Geschicklichkeit der Virtuosen, die nicht blos über höhere Tonlagen sicherer gebieten, sondern auch (wie wir von Hermstädt, Bärmann, J. Müller und so manchem jüngeren Meister gehört) die höchsten Töne zu sänftigen und zart zu verschmelzen wissen.

Uebrigens ist die Klarinette bis zu den höheren Regionen einer Mässigung bis zum leisesten Hauche fähig, wie ausser ihr von allen Blasinstrumenten nur noch das Horn, und auch dies nur in seinen günstigsten Tonlagen.

Auch der Klang der Klarinette ist nicht durchweg ein ganz gleicher. Die tiefsten Töne (besonders die oben als stark bezeich-

neten) treten im Forte leicht mit einer gewissen Ueberfüllung — man möchte fast sagen: blökend — hervor. Damit soll aber keineswegs etwas durchaus Hässliches oder gar Unbrauchbares bezeichnet sein. In der ohnehin durchaus phantastischen Instrumentenwelt braucht man allerlei Farben und Klänge, und oft die wunderlichsten; und so hat namentlich und zuerst K. M. v. Weber die tiefsten Klarinett-Töne zu unheimlichen, koboldhaften Effekten benutzt. Gemildert haben dieselben Töne etwas gläsern oder wasserhaft Durchschimmerndes, eine gewisse Hohlheit des Klanges, die ebensowenig wie der Forteklang von irgend einem anderen Instrumente wiedergegeben werden kann. Die eingestrichene Oktave (besonders von *d* oder *f* an) hat bedeckteren, etwas dumpfen, aber sehr sanften Klang; in der zweigestrichenen Oktave gewinnt das Instrument immer mehr Helligkeit und Glätte und wird dem luftartigeren Flötenklang ähnlicher, jedoch mit grosser Ueberlegenheit an immer gedrungener Füllkraft*. Legt man nun mit diesen Rücksichten eine Klarinettstimme so an, dass sie sich vorzugsweise in der klangvolleren Region hält, aus der stilleren Tiefe sich wieder in jene erhebt, auch wohl vermöge ihres grossen Tonumfanges in die höchsten Tonlagen aufschwingt und die Kraft der tiefsten Töne gelegentlich mit benutzt: so nimmt das Instrument im Ganzen einen Charakter von sinnlicher Fülle, von gefühlvoll edlem Wesen, auch von Ueppigkeit und Wildheit an, der es als das gebietende und vorherrschende in der Klasse der Röhre bezeichnet. In seiner sinnlichen Fülle und Anmuth hat Mozart es oft (in den Opern) konzertierend angewendet.

Endlich ist noch zu bemerken, dass einige Tonarten der Klarinette ganz besonders zusagend sind; und zwar nicht blos leichter ausführbar, sondern auch geeignet, ihrem Charakter eine eigene oder günstige Entwickelung zu geben. So gewinnt die Klarinette in der Tonart *B* dur einen eigenthümlichen zarten Klang; dasselbe gilt von *G* moll. In *G* dur wird der Klang heller und frischer, in *D* dur schärfer und etwas schreiend. Die Mitte zwischen *B*- und *G* dur würde etwa *F* dur sein, während *C* dur kalt klingt. — Wir werden gleich auf den Charakter der verschiedenen Klarinettenarten zu sprechen kommen, auf den weicheren der *B*- und den härteren der *C*-Klarinette. Eben hier nun lässt sich die Einwirkung der Tonart ermessen. Eine *C*-Klarinette in *B* dur geblasen

* Niemand kann mehr, als der Verf. selber, das Uneigentliche, Unzulängliche, Unsichere aller hier und anderwärts gebrauchten Bezeichnungen und Gleichnisse empfinden. Allein er muss wiederholen, was schon S. 4 vorausgesagt worden: die Sprache hat keine genügenden Ausdrücke, es können nur Andeutungen gegeben werden, zu deren Verständniss eine vielfältige und genaue Wahrnehmung oder Beobachtung unerlässliche Vorbedingung ist.

nähert sich der weichen Fülle der *B*-Klarinette, während eine *B*-Klarinette in *C*dur geblasen (Vorzeichnung von *D*dur) sich der Härte der *C*-Klarinette nähert.

Um nun die Klarinette überall möglichst bequem und vortheilhaft anwenden zu können, hat man sie von verschiedener Grösse gebaut und dadurch verschiedene Stimmungen oder

Arten der Klarinette

hergestellt. Die gebräuchlichsten und in jedem Orchester zu fordernden sind

1. Die *A*-Klarinette;

ihre Noten ertönen eine kleine Terz tiefer, also —

139. 

2. Die *B*-Klarinette;

ihre Noten ertönen eine Stufe tiefer, also —

140. 

3. Die *C*-Klarinette

(die wir als Normal-Klarinette angenommen haben), deren Noten ertönen, wie sie geschrieben sind.

Fassen wir zunächst diese gebräuchlichsten Arten zusammen, so zeigt sich in Bezug auf Stimmung Folgendes.

Die *B*-Klarinette ist am geeignetsten für alle Be-Tonarten; ohne Vorzeichnung stellt sie *B*dur, mit einem Kreuz *F*dur, mit einem Be *Es*dur, mit drei Been *Des*dur dar.

Die *A*-Klarinette ist am geeignetsten für Kreuz-Tonarten; ohne Vorzeichnung stellt sie *A*dur dar, mit einem und zwei Kreuzen *E*- und *H*dur, mit einem und zwei Been *D*- und *G*dur.

Die *C*-Klarinette wird noch bequem genug bis *Es*- und *D* dur gebraucht werden können, wenn man nicht die anderen Klarinetten anwenden will.

Für die Molltonarten wählt man entweder die für die Durtonart desselben Grundtones oder die für die Parallele geeignetste Stimmungsart z. B. für *A*moll die *A*-Klarinette oder *C*-Klarinette.

Die Behandlung dieser drei — sowie aller übrigen Klarinettenarten ist eine ganz gleiche. Aber eben desswegen ist auf der einen Klarinette leicht und wohl zu erlangen, was der anderen weniger gut gelingt.

Der Klang ist dagegen auf den Klarinettenarten merkenswerth verschieden, und so auch die Schallkraft. Dies wird

nicht blos durch die verschiedene Länge, sondern auch durch die engere oder weitere Mensur des Rohres bewirkt. Die *A*-Klarinette, deren Rohr das längste und weiteste unter den hier genannten Arten ist, erklingt sehr sanft; ihre Töne treten etwas dumpf, verblasst, gleichsam farbloser und hohler hervor. Die *B*-Klarinette, etwas kürzer und enger von Rohr, hat volleren und saftigeren, dabei aber noch sanften und weichen Klang. Die *C*-Klarinette hat ein schon erheblich engeres und kürzeres Rohr, daher auch helleren, schon etwas spröden oder harten Klang. Dass in allen Klarinettenarten die Schallkraft gesteigert und gemildert werden kann und sie (wie der Klang) sich in den verschiedenen Tonregionen verschieden modifiziert, versteht sich nach dem S. 124 Gesagten von selbst*.

Ausser diesen gebräuchlichsten Klarinettenarten ist, besonders in Militär- und Harmoniemusik,

4. die *Es*-Klarinette,

deren Noten eine kleine Terz höher (also zweigestrichen *c* wie zweigestrichen *es*) ertönen, auch wohl

5. die *F*-Klarinette,

deren Noten eine Quarte höher (also zweigestrichen *c* wie zweigestrichen *f*) ertönen, fast überall zu haben. Die *Es*-Klarinette

---

* Viele Klarinettisten scheuen die Härte der *C*-Klarinette im Orchesterspiel und nehmen statt ihrer eigenmächtig die *B*-Klarinette zur Hand. Dies kann nicht gebilligt werden. Man muss voraussetzen, dass der Komponist nicht ohne Bedacht, dass er mit Rücksicht auf den Charakter seiner Komposition die Klarinettenart bestimmt habe — und darf ihn in dieser seiner Intention nicht beeinträchtigen, indem man eine andere Art des Instrumentes unterschiebt. Mozart hat zu seiner Titus-Ouvertüre (bekanntlich *C*dur) *B*-Klarinetten statt der näher liegenden *C*-Klarinetten gesetzt, weil ihm der weichere und dabei vollere, üppigere Klang derselben für diese Komposition mehr zusagte. So gewiss er dabei in seinem Rechte war, so gewiss kann ein anderer Komponist in der Stimmung seines Werkes Gründe finden, statt der (vielleicht näher liegenden) *B*- oder *A*-Klarinetten die in *C* zu wählen.

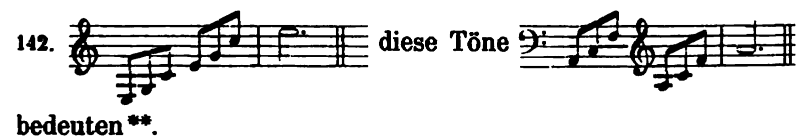
Eigenthümlich ist, dass Spontini in seinen drei berühmtesten Opern (Vestalin, Cortez, Olympia, — die Partituren der späteren sind dem Verf. nicht bekannt) nur *C*-Klarinetten gebraucht (und zwar selbst zu den sanftesten Sätzen), auch nirgends angedeutet hat, dass er eine Uebertragung auf *B*- oder *A*-Klarinetten will. Die Gewohnheit der damaligen pariser Orchester, auf die man sich hierbei berufen hat, kann wenigstens nicht allein den Anlass gegeben haben, da Spontini frühzeitig neben Gluck schon Haydn und Mozart gekannt hat. War diese Weise nicht wenigstens zum Theil Folge seines eigenen, vorzugsweise auf das Heroische (wir möchten sagen: Napoleonisch-Militärische) und Starke hingewendeten Sinnes? — dieses Sinnes, der ihn hoch emporgetragen in den heroischen Jahrzehnten und der nachher, in der Restaurations- und Rokoko-Periode, nicht mehr allgemeinen Anklang finden konnte?

hat, besonders in der hohen Region, einen harten, gellenden Klang, ist auch wegen der engeren Lage der Tonlöcher und Klappen etwas schwerer zu behandeln. Alles dies gilt in noch höherem Grade von der noch enger mensurierten *F*-Klarinette*.

Eine besondere Art der Klarinette ist noch zu erwähnen:

6. Die Alt-Klarinette.

Sie ist grösser und unter dem Mundstück in einem stumpfen Winkel nach unten gelenkt, damit ihre Behandlung durch die grössere Länge des Rohres nicht erschwert werde. Behandlung und Tonsystem ist dem der Normalklarinette gleich, nur dass das letztere eine Quinte tiefer steht, der tiefste Ton also nicht klein *e*, sondern gross *A* ist. Sie wird eine Quinte höher im *G*-Schlüssel notiert, so dass also die Noten —



bedeuten**.

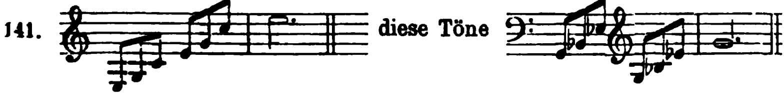
B. Das Fagott.

Das Fagott besteht aus einem im Verhältniss seiner Länge nicht eben weit mensurierten Rohr, das der bequemeren Handhabung wegen aus zwei unterwärts verbundenen Rohrstücken besteht, mit einer blossen Schallöffnung nach oben. Von diesem Hauptrohr, dessen Länge den Grundton des Instrumentes bestimmt und das mit Tonlöchern und Klappen versehen ist, führt ein enger in Gestalt eines S gebogenes Metallrohr (das S genannt) zu dem

---

* Noch andere Klarinettenarten, — die *D*-Klarinette, deren Noten eine Stufe höher ertönen ($\bar{c}$ als $\bar{d}$), die *E*-Klarinette, deren Noten eine grosse Terz höher ertönen ($\bar{c}$ als $\bar{e}$), die *G*-Klarinette, deren Noten eine Quinte höher ertönen ($\bar{c}$ als $\bar{g}$), die *As*-Klarinette, in der die Note $\bar{\bar{c}}$ als $\bar{\bar{as}}$, eine kleine Sexte höher ertönt, die *H*-Klarinette, deren Noten eine halbe Stufe tiefer ertönen ($\bar{\bar{c}}$ als $\bar{h}$), — übergehen wir, da sie nur an einzelnen Orten gefunden werden, mithin der Komponist nicht wohl thun würde, auf sie zu rechnen.

** Eine zweite Art der Alt-Klarinette steht eine Quinte tiefer, als die *B*-Klarinette, so dass die Noten —

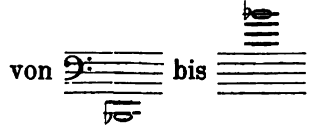


bedeuten. Sie ist, so viel wir wissen, in Deutschland seltener zu finden; beide Arten müssten mit dem Zusatz (*Clarinetto alto* oder *contr' alto*) in *C* — in *B* unterschieden werden.

Hierzu der Anhang G.

eigentlichen Mundstück, das durch zwei über einander gebundene Blätter (ein Doppelblatt) gebildet wird. Dieses Doppelblatt empfängt im Munde des Bläsers den Luftstoss, die Metallröhre leitet den Luftstrahl, das Hauptrohr empfängt ihn und bestimmt den Ton, während alle genannten Theile Klang und Schallkraft bedingen.

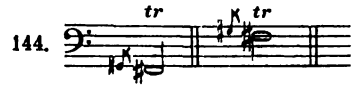
Das Tonsystem des Fagotts ist chromatisch



auch wohl noch einige Halbtöne höher und wird im *F*-Schlüssel, in den hohen Tonlagen im Tenor-, ja allenfalls für die höchsten Gänge im *G*-Schlüssel notiert.

Die hohen Töne des Fagotts sprechen schwer an, weil das Zusammenpressen der Lippen anstrengt und das Blatt, wenn es für die Tiefe gut, das heisst dünner und weicher ist, die für die Höhe nöthige Steifigkeit nicht hat. Man thut daher wohl, im Orchester nicht — oder nur selten und nothgedrungen über das eingestrichene *g*, *a* oder *b* hinauszugehen, selbst den Solosatz nicht leicht höher hinaufzuführen und die genannten Töne (*g*, *a*, *b*) nicht piano oder für sehr zarte Stellen zu fordern, auch nicht zu lange und oft aushalten zu lassen. Die Töne der zweigestrichenen Oktave sind nur für Virtuosen zu setzen.

Innerhalb der hier bezeichneten Sphäre nun ist das Fagott sowohl zum Aushalten im Piano und Forte, Ab- und Anschwellen aller Töne (nur die tiefsten geben, wie die höchsten, nicht leicht ein Pianissimo her), als zu schneller Tonwiederholung, zu gebundenem* und gestossenem Vortrag und rascher Bewegung in diatonischen, chromatischen Läufern, harmonischen Figurationen aller Art und weiten Sprüngen, wenn sie nicht gar zu schnell erfolgen (nicht schneller als Achtel im *Allegro*, höchstens Sechszehntel im *Moderato*), geschickt. Auch Triller stehen ihm überall — zwischen dem grossen *F* und eingestrichenen *g* — zu Gebote; nur folgende sind unausführbar:



* Nur sind Bindungen von unten nach oben in folgenden Figuren —

143. [Notenbeispiel]

schwierig.

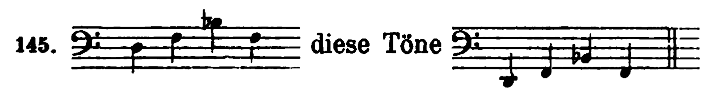
Am bequemsten sind dem Fagotte die Tonarten bis zu drei Been oder Kreuzen, also von *Es* dur bis *A* dur und deren Parallelen.

Die tiefsten Töne, Kontra-*B*, gross *C* und *D*, sind voll, stark, von etwas rauhem Klang; bis zum grossen *B* bleibt der Klang ziemlich gleichmässig stark und voll, von da bis zum kleinen *b* ist er stiller und dumpf, gleichsam verschlossen wie der Gesang einer Bassstimme mit verschlossenen Lippen; dann wird er allmählich wieder gedrungener und stärker, gewinnt aber schon vom eingestrichenen *e* oder *f* ein gepresstes Wesen, das in den höheren und höchsten Tönen noch fühlbarer hervortritt und leicht den Charakter übertriebener Sentimentalität annimmt, wozu dann die Stille und Dumpfheit der kleinen Oktave wohl stimmt. Den tiefen Tönen ist dieser Charakter weniger eigen; sie treten voller, auch bei kurzer Angabe härter hervor und können dadurch bei unbedachtem Gebrauch leicht auffällige oder komische Wirkung haben, da dem vorherrschend bleibenden stillen Wesen des Instrumentes das plötzliche Hervorplatzen kurzer vereinzelter Töne nicht angemessen erscheint.

Eine besondere Art* des Fagotts ist

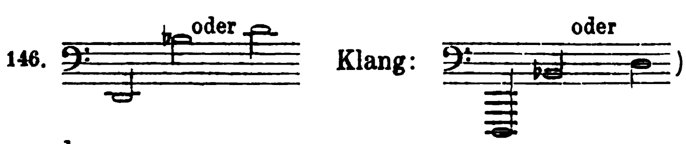
das Kontrafagott,

das von gleicher Bauart und Behandlung ist, auch gleich notiert wird, dessen Töne aber eine Oktave tiefer erklingen, als die gleich notierten des Fagotts, so dass die Noten —



bedeuten.

Kontra-*B* und *H* und gross *C* und *Cis* (nämlich den Noten nach — in der That also die tiefere Oktave der genannten Töne) sprechen zu schwer und schlecht an; dasselbe ist der Fall mit den Tönen über dem kleinen *b* oder höchstens eingestrichenen *d* (den Noten nach, in der That klein *d*), so dass man wohl thut, das Kontrafagott nur in dem Umfange von



anzuwenden.

---

* Eine andere, aber fast ganz ungebräuchliche Art ist das Tenor- oder Quintfagott, das eine Quinte höher steht, so dass z. B. die Noten gross *D*, *F*, *B* ertönen als gross *A*, klein *c* und *f*.

Die Töne dieses Instrumentes sprechen — besonders in der Tiefe — langsamer an, lassen daher keine schnelle Bewegung — nicht gern eine schnellere, als Achtel im *Moderato* — zu, die auch für den Charakter des Instrumentes nicht passen würde.

Der Klang desselben ist dem Fagottklang gleich, nur weniger glatt, gleichsam weniger konsistent; man fühlt besonders bei den tiefen Tönen noch die Luftschwingungen oder Erzitterungen durch, deren Summe den Ton ergiebt. Dass das Geschick des Bläsers und des Instrumentenbauers dem Klang erhöhten Voll- und Wohllaut geben kann, versteht sich hier, wie überall, von selbst.

§ 17. **Der Satz für Klarinetten und Fagotte.** Für unsere ersten Uebungen vereinigen wir nun Klarinetten und Fagotte, — und zwar nach unserem dritten Grundsatze (S. 119) zwei Klarinetten und zwei Fagotte.

Schon in Hinsicht auf das Tonische, auf Melodie und Harmonie, erscheint diese Wahl, wenn es einmal methodisch rathsam ist, mit der geringsten zureichenden Instrumentzahl* anzufangen — gerechtfertigt, da diese zweimal zwei Instrumente die Möglichkeit vierstimmigen Satzes darbieten, da durch sie Tiefe und Höhe besetzt wird und ihr Tonsystem besser ineinandergreift (Klarinette und Fagott haben mehr als 10 gemeinsame Tonstufen), als das höher und tiefer liegender Instrumente, z. B. der Fagotte (oder gar Kontrafagotte) und Flöten. Auch das schadet nicht, dass die Schallkraft der Klarinette der des Fagotts im Allgemeinen überlegen ist; denn die Klarinette lässt bis auf ihre höchsten Regionen einen bedeutenden Grad von Mässigung zu und in den meisten Fällen, namentlich im homophonen Satze, kann ein — nur nicht übermässiges Vordringen der Oberstimme günstig wirken.

In Hinsicht des Klanges nähern beide Instrumentenarten (S. 119) sich einander mehr als Fagott und Oboe oder Flöte. Beide haben weichen, luftvollen, runden Klang; wenn die Klarinette in der Höhe gellender und üppig wird, so nehmen die hohen Töne des Fagotts dringenderen, gepressten, — in ihrer Art also auch leidenschaftlicher eindringenden Charakter an.

Unsere Uebung nun, an die sich die weiteren Betrachtungen hängen, beschränkt sich auf leichte, höchst einfache Sätze, — gleichsam blosse Federproben, — bei denen es durchaus nicht

---

* Bei Trompeten und Hörnern konnten wir schon mit zwei Instrumenten anfangen, weil der Klang und die Schallkraft dieser Instrumente in sich mächtiger und darum befriedigender ist und bei ihnen ohnehin nicht auf vollständige Harmoniedarstellung, sondern nur auf Naturharmonie (Th. I. S. 56) ausgegangen wird.

auf geistigen oder künstlerischen Gehalt ankommen darf, sondern schlechterdings nur darauf,

Klang und Wesen der Instrumente vor der Seele zu haben und aus ihnen heraus zu setzen.

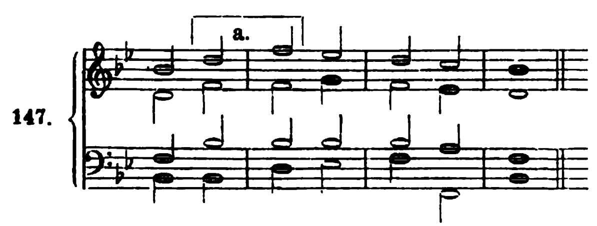
Wir müssen den Instrumenten zu Willen sein, ihnen dienen, damit sie später auch uns willig und förderlich werden.

Bei zweimal zwei verwandten Instrumenten tritt kein einzelnes mit Entschiedenheit hervor. Die Oberstimme (erste Klarinette) liesse sich als Hauptstimme mit Auszeichnung behandeln; aber dann blieben drei, und zwar unter einander ungleiche Instrumente zur Begleitung übrig, von denen das oberste (die zweite Klarinette) eher geneigt wäre, mit der Hauptstimme, als mit den Unterstimmen zu verschmelzen. Diese Betrachtung weist auf den Standpunkt, auf den sich die ersten Uebungssätze beschränken müssen. Es können nur

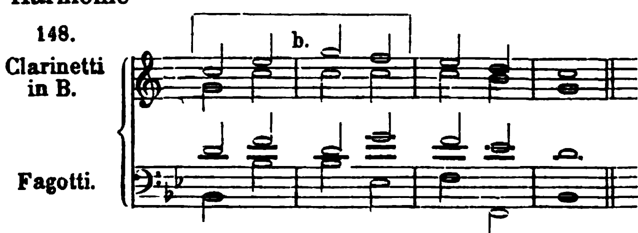
A. einfache Sätze mit verschmolzenen Stimmen

werden.

Wir wählen die weichen und dabei doch vollklingenden *B*-Klarinetten statt der blasseren *A*- oder härteren *C*-Klarinette. Nach unserem dritten und vierten Grundsatze (S. 119) werden wir, so weit sich beides vereinigen und auf den gegebenen Inhalt anwenden lässt, zunächst jedes Stimmpaar für sich zusammenhalten, zugleich auch beide Stimmpaare verschmelzen müssen. Versuchen wir es zunächst an diesem Satze:
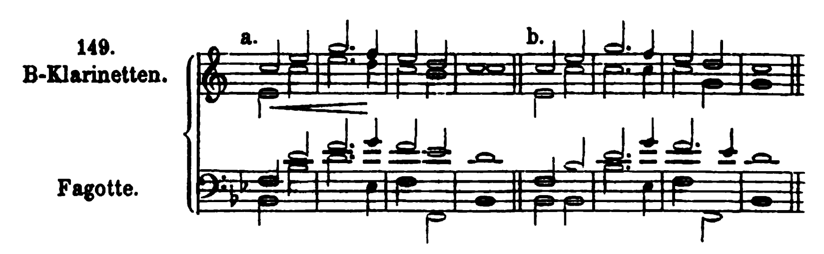


Wir würden ihn nicht so, wie er hier gesetzt ist, aucht nicht in enger Harmonie —
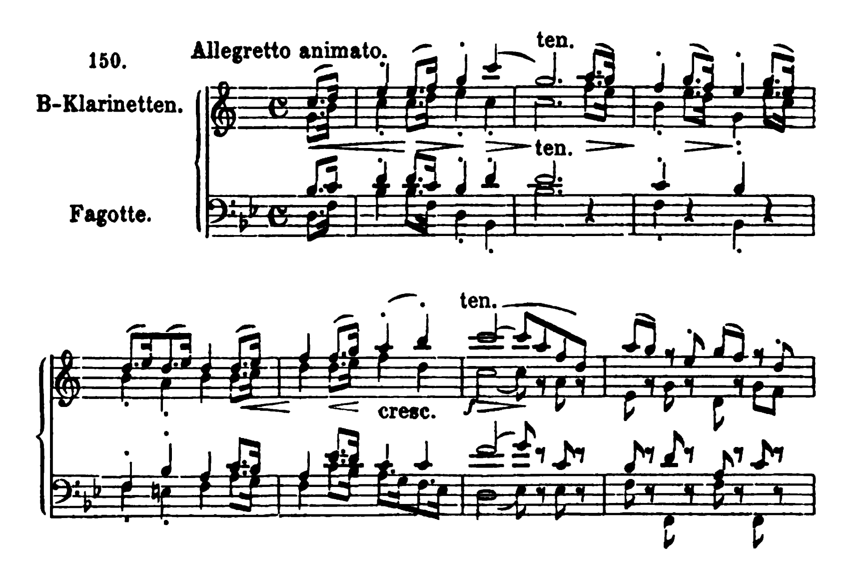


billigen können, — hier wie überall von besonderen Intentionen des Komponisten oder einwirkenden Verhältnissen abgesehen.
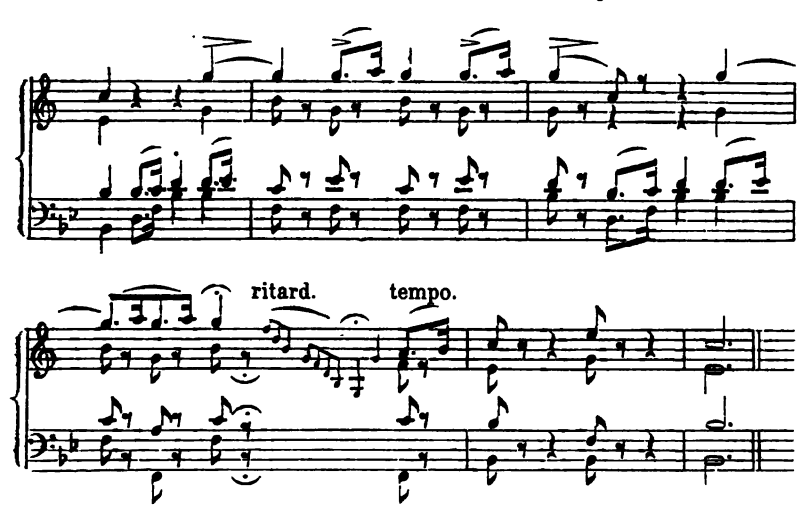
Denn in Nr. 147 liegen die Instrumente zu vereinzelt (und die Klarinetten bei a. zu weit von einander geschieden), als dass sie einen Vollklang oder wahrhaft verschmelzenden Zusammenklang bilden könnten; bei Nr. 148 aber würde das hinaufgetriebene erste Fagott sich störend hervordrängen und das Klarinettpaar für sich allein bei b. keinen guten Zusammenklang haben, weil seine Stimmen ungleich gehen und keine fliessenden Intervalle (Terzen und Sexten), sondern der Fortführung unfähige Quarten und Quinten haben. Am vollsten und frischesten träte der Satz so, wie hier bei a., —



hervor, wo jedes Stimmpaar auf das Engste geschlossen und beide einander verdoppelnd emporschreiten; die rhythmische Aenderung und das Vortragszeichen sind aus dem Sinn dieses Zusammenklanges hervorgegangen. Bei b. ist das Hinaufsteigen in milderer Weise geschehen.
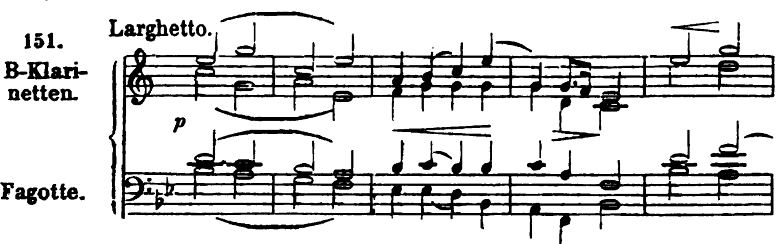
In gleichem Sinne mit Nr. 149 a. ist der nachstehende Satz —
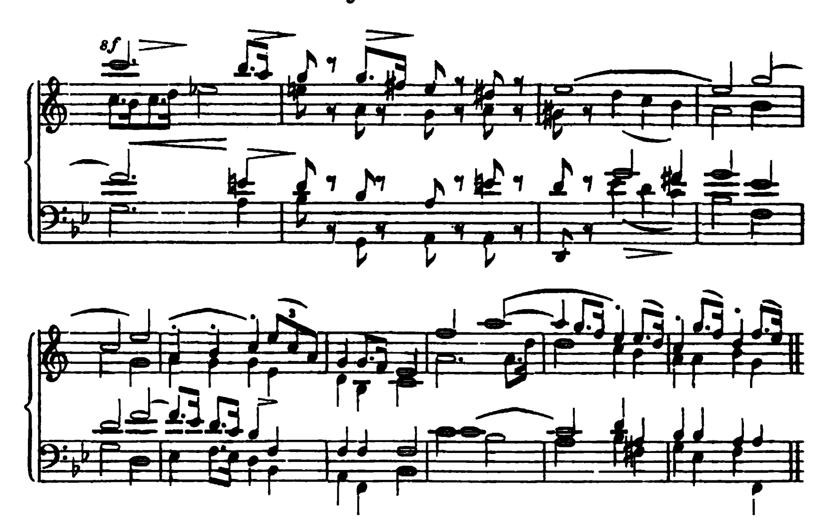




erfunden. Hier ist das Hauptmotiv geradezu der Naturharmonie entlehnt, wenn auch bald über sie hinausgeführt; die Stimmpaare sind in den Hauptmomenten jedes in sich geschlossen und mit dem anderen in Verdoppelung oder doch gleicher Bewegung und Motivierung verbunden. Zugleich ist aber die erste Klarinette zu einer hervortretenden Bedeutsamkeit gelangt. Dies war in dem erregteren, so früh eintretenden Aufschwung der Melodie bis in das hohe *b* (*c* der Klarinette) bedingt, hatte aber die grössere Absonderung bald beider Klarinetten, bald der ersten allein zur Folge, und zog so, als Gegensatz fast nothwendig, auch das im Anfang erscheinende Hervortreten der Fagotte nach sich. An solchen Stellen ordnen sich die begleitenden Stimmen, in eine Masse vereinigt, durchaus unter oder pausieren; hier ist auch gelegentlich (Takt 3) zu Gunsten des grösseren Vollklanges in der Begleitungsmasse der zweiten Klarinette eine minder nahe und sangbare Fortschreitung zugemuthet worden. — Wir werden später auf diesen Satz mit neuen Betrachtungen zurückkommen.

Einfacher gestaltet sich in melodischer Beziehung dieser Satz, —





der seiner Stimmung nach nicht im nächsten Takte schon befriedigend schliessen könnte, sondern vielleicht zu einer der einfacheren Rondoformen führen müsste. Hier ist (Takt 6, 8, 11) schon mancher fremdere Zusammenklang eingetreten, weniger an sich, als durch seine Darstellung in Blasinstrumenten — und zwar so wenigen — bedenklich. Jedenfalls werden diese Stellen mit Rohrinstrumenten lugubrer (oder, wenn man will, sentimentaler) heraustreten, als mit Saiteninstrumenten; gewiss würde Takt 8 die zweite Klarinette statt *d* lieber *h* nehmen, während — abgesehen vom Instrumentcharakter — die Schreibart in Nr. 151 wohl den Vorzug verdiente.

Uebrigens sei bei diesen ersten Versuchen nochmals bemerkt, dass man bei so feinen Unterschieden noch weniger wie früher in der Entwickelung der Formen oder der Harmonie entschieden und mit Gründen das Eine für besser, das Andere für schlechter oder auch nur weniger wohllautend u. s. w. erklären kann. Wie schwankend, unbestimmt, unzureichend und darum unzulässig die Bezeichnungen gut und schlecht, richtig und falsch, wohl- und übellautend u. s. w. ohne nähere Bestimmung sind, ist theils von selber einleuchtend, theils bei verschiedenen Anlässen nachgewiesen worden. Bei den noch mehr als die Harmonie in das Gebiet des unmittelbaren, nicht weiter aufzuklärenden Empfindens fallenden Klangfarben würde mit solchem Ueberhinfahren noch weniger auszurichten sein; man muss sie vielfach gehört und durchempfunden, dann sich eingeprägt haben, um sie im Moment des Schaffens so sicher, wie der Maler die Farbe von der Palette, zu ergreifen oder zu mischen — oder an einem schon vorliegenden
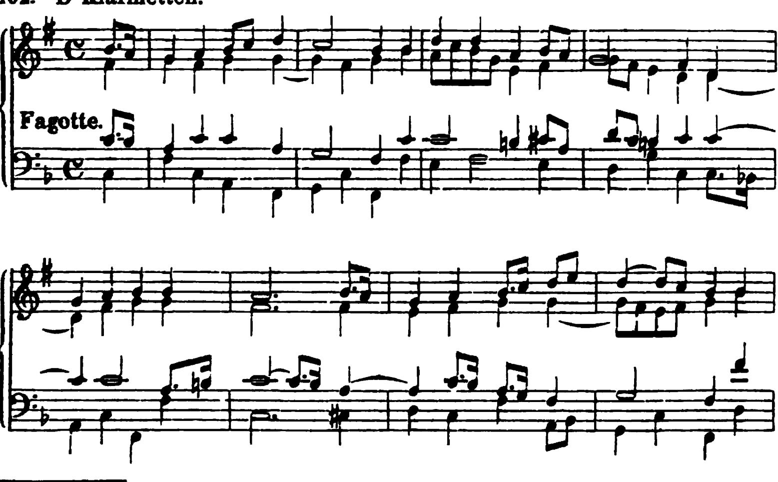
Werk ihre Weise mit der Intention und Stimmung des Werkes beurtheilend zusammenzuhalten und zu wissen, ob Beides einander entspricht. Nur so scheint ein Urtheil, nur so wahre Bildung nach dieser Seite hin möglich.* Ohne wahre Bildung aber, — die im Grunde nichts anderes ist, als ein (nur bewusstes und geleitetes) Hineinleben in die Kunst, — bleibt die Instrumentation stets der zu irgend einer Manier und Einseitigkeit führenden Routine, oder der platten Nachahmung irgend eines Vortreters — und dem guten Glück anheimgegeben, und kann es bei günstiger Anlage und Erregung des Komponisten wohl zu einzelnen (vielleicht eben darum noch auffallenderen und blendenderen) Effekten und Aperçu's bringen, niemals aber zu fortwirkender, stets der Idee sich zueignender Macht.

Mehr Bedenken findet bisweilen eine anscheinend leichtere Aufgabe, die

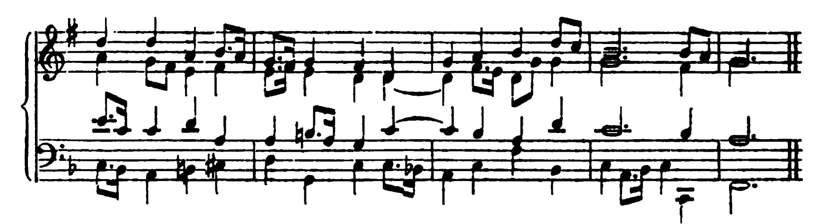
B. Zurichtung gegebener Sätze für bestimmte Instrumente,

— hier also für zwei Klarinetten und zwei Fagotte; die grössere Schwierigkeit hat darin ihren Grund, dass wir hier nicht aus den Instrumenten heraus erfinden, sondern an einen für andere Organe gebildeten Satz gebunden sind und für ihn die möglichst günstige Seite der neuen Instrumente herausfinden müssen, was nicht immer vollkommen gelingen kann. Versuchen wir dies an dem schon Th. I. S. 388 ff vielseitig betrachteten Choral: »Nun ruhen alle Wälder«. —


152. B-Klarinetten.
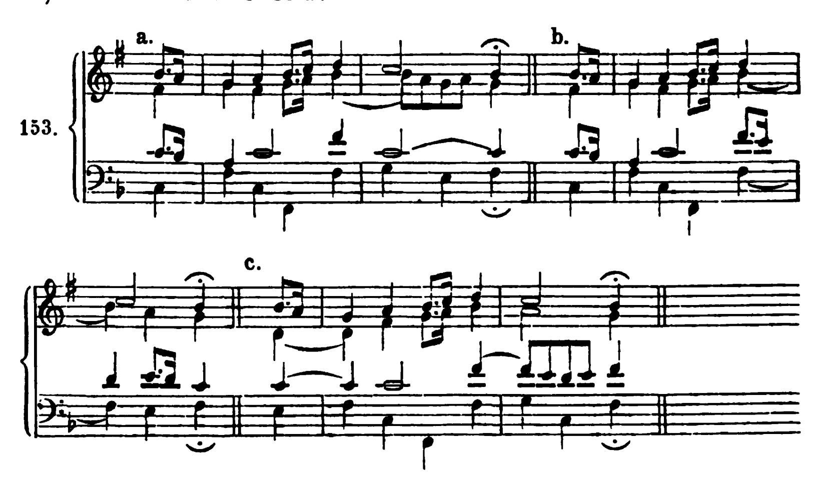


* Hierzu der Anhang H.



Hier ist zu Gunsten der Bläser (um *A*- oder *C*-Klarinetten, oder drei Erhöhungen für die *B*-Klarinetten zu vermeiden) *F*dur statt *G*-dur gewählt, auch an der Melodie Manches geändert oder verziert worden, wie es besonders dem beweglich weichen und zierlichen Klarinett-Charakter annehmlich schien. Ob alle diese Aenderungen und die ganze Behandlung kirchlich, — das heisst der in der Kirche gewohnten Weise entsprechend und nicht störend, — das kommt hier nicht in Betracht; wollte man dies auf das Sicherste erreichen, so musste der Choral so gesetzt werden, wie in der Lehre vom Choralsatz gezeigt worden. Nicht hierauf kam es jetzt an, sondern darauf, den Choral ohne zu weit gehende Aenderung seines Inhaltes dem Sinn der Instrumente näher zu bringen, jedes derselben nach seinem Charakter zu behandeln und sie unter einander möglichst gut zu verschmelzen.

Allerdings haben sich die beiden Paare, besonders die Klarinetten, nicht so einträchtig führen lassen, wie in den vorhergehenden Beispielen; es wäre, — z. B. für die erste Strophe, die so, wie hier bei a. oder b. —



hätte geführt werden können, — nicht ohne noch weitere Entfernung vom Choral-Charakter ausführbar gewesen. Die Fagotte trennen sich noch mehr, können es aber besser dulden als die

Klarinetten, da ihnen vermöge des Doppelblattes schon eine schärfer sich zeichnende Intonation — wenngleich bei minderer Schallkraft im Ganzen — eigen ist, welche die abgesonderte Führung der beiden Stimmen begünstigt. Das erste Fagott sinkt übrigens besonders am Schlusse der ersten und vierten Strophe in die unvortheilhaft matten Mitteltöne. Man hätte im ersten Falle so, wie oben bei c. abhelfen können, wollte aber nicht die Möglichkeit einer Steigerung aufgeben.

Zuletzt sei bemerkt, wie das erste Fagott in allen diesen Choralsätzen den Charakter der Tenorstimme (Th. I. S. 377) annimmt. Fordert einmal die Aufgabe Auflösung der Stimmpaare, — so nimmt das erste Fagott fast unabsichtlich (auch in Nr. 150 und 151 zeigen sich Spuren davon) diese Richtung; die gepressten und dadurch schon leidenschaftlicheren hohen Töne des Instrumentes entsprechen ihr und befördern sie. Bei grösseren Zusammenstellungen werden wir denselben Hang des Instrumentes wieder finden; nur werden wir ihn da günstiger benutzen können, während ihm hier nicht ohne Beeinträchtigung des Zusammenklanges und Schmelzes, der die Blasharmonie ziert und hebt, gewillfahrt werden kann.

§ 18. Erweiterte Aufgaben. Die bisherigen Uebungen sind besonders desswegen beschränkt zu nennen, weil die gewählten Instrumente den Hang haben, verbunden zu bleiben, und hierdurch eine freiere und reichere Entwickelung der Melodie gehindert — oder eben nur auf Kosten des Zusammenklanges erreicht wird. Wir hätten dazu eine Stimme, am besten die erste Klarinette, absondern müssen; aber dann wären nur drei Instrumente — und zwar verschiedenartige, eine Klarinette und zwei Fagotte — zur Begleitungsmasse übrig geblieben.

Diese einfache Bemerkung zeichnet den Fortschritt vor, den wir zunächst zu thun haben: wir müssen ausser unseren vier Instrumenten ein fünftes (oder vielmehr erstes) für freie Melodieführung haben. Wie wichtig demungeachtet der Beginn mit den zwei Instrumentpaaren war, wird sich immer mehr zeigen. Da wir noch keine anderen Instrumente für die der Melodieführung günstigste Oberstimme besitzen, so muss es eine Klarinette sein, die wir zufügen. Diese heist dann Prinzipal-Klarinette, oder Solo-Klarinette, oder erste, während die anderen Ripienstimmen heissen oder zur zweiten und dritten werden. Die nächste Aufgabe ist also
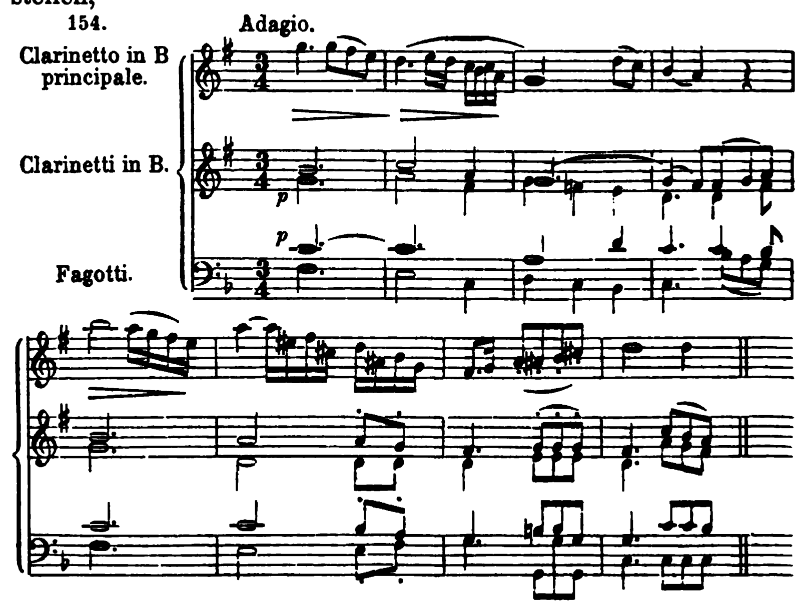
A. Satz für eine Prinzipal-Klarinette mit Begleitung von zwei Klarinetten und zwei Fagotten.

Hier haben wir nun in den zwei Paaren verwandter Instrumente eine verschmelzende Harmonie und ausser ihr, ohne ihre
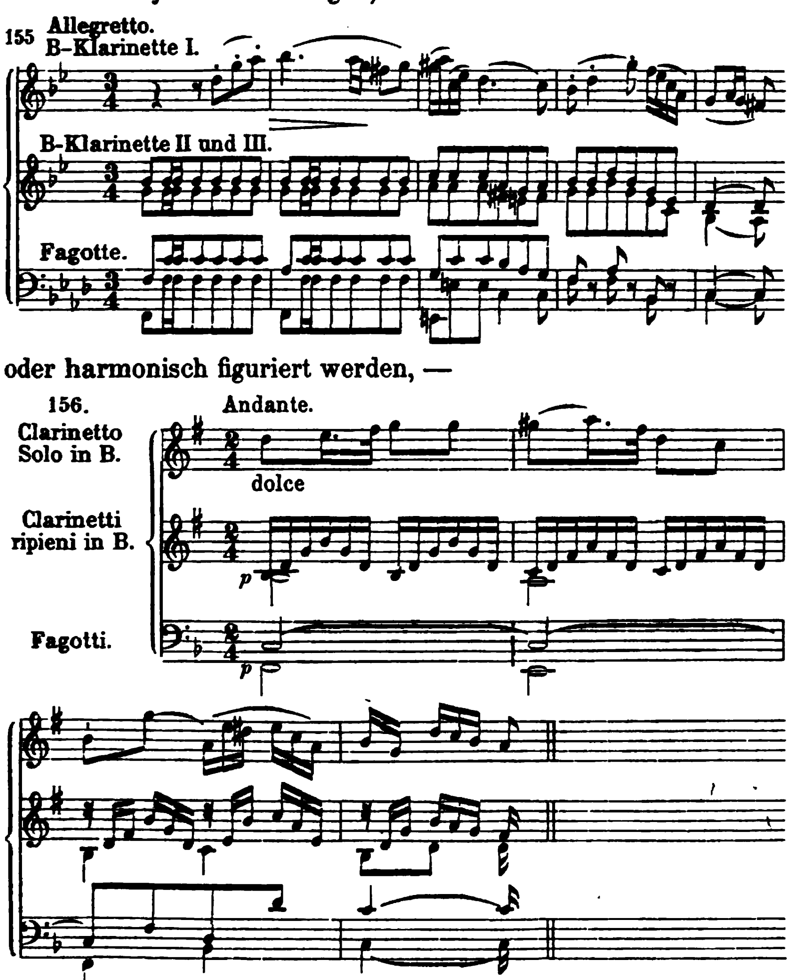
Beeinträchtigung, ein Organ für freie Melodie. Dies beides ist festzuhalten; die Melodie entwickelt sich, wie die Aufgabe, die Stimmung des Augenblickes und die Natur des Instrumentes es gewähren; ihr gegenüber bilden die vier Ripienstimmen eine innig verbundene Masse, in der sich der Schmelz der Bläser, ihr breiter, sanfter und doch voller, des schönsten Anschwellens fähiger Zusammenklang erhalten lässt. An eigentliche Fünfstimmigkeit, wie wir sie einst erstrebt (Th. I und II), ist hier nicht zu denken. Es kommt n i c h t darauf an, fünf Stimmen selbständig und eigenthümlich zu führen; dies wäre hier der Natur der Organe und der Aufgabe zuwider. Unsere Tongebilde haben vielmehr nur zwei einander entgegenstehende Bestandtheile: die Hauptstimme — und die zu einer einigen Masse möglichst verschmolzenen Begleitungsstimmen.

Was aber hauptsächlich hier zur Anschauung kommen und geübt werden muss, ist dieses Massebilden, der schmelzvolle Zusammenklang, in dem die Blasharmonie ihren eigensten Reiz und ihre Bestimmung findet. Denn wie im aushallenden, an- und abschwellenden Schall das Blasinstrument allen übrigen Instrumenten überlegen ist: so überbietet auch der Zusammenschall wohlgewählter und wohlbenutzter Bläser den Zusammenklang der anderen Instrumente, wenn eben das Aushalten, An- und Abschwellen, die Massenwirkung schmelzender Harmonien der Absicht des Komponisten entspricht.

Die Begleitungsmasse kann sich in ruhenden Harmonien darstellen, —



oder sich rhythmisch bewegen, —

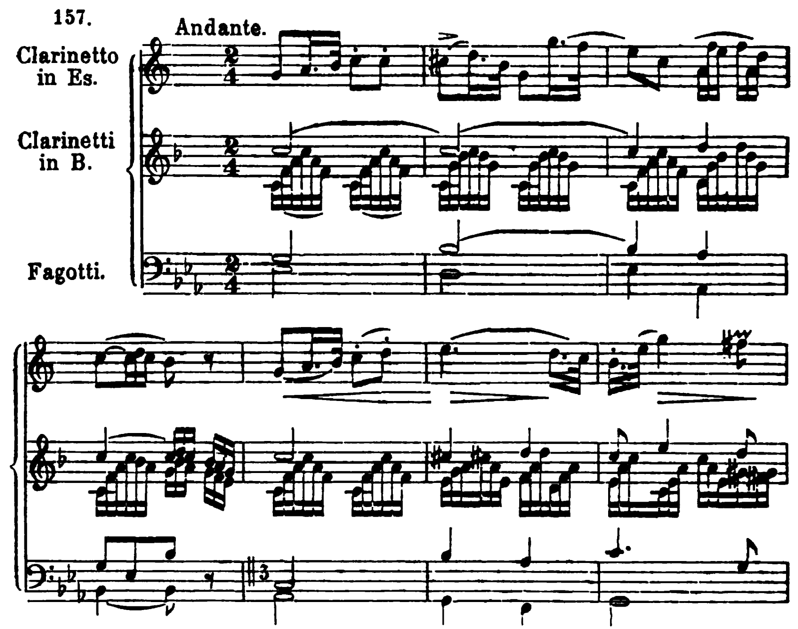


oder harmonisch figuriert werden, —

stets ist es rathsam, sie in der einfachsten Weise zusammenzuhalten und fortzuführen; um so wohlthuender wird sie verschmelzen und die Hauptstimme hervorheben.

Was in den vorstehenden Sätzen dem Heraustreten der Hauptstimme entgegen wirkt, das ist ihre vollkommene Gleichartigkeit mit zwei Begleitungsstimmen; alle drei sind Klarinetten — und sogar Klarinetten gleicher Stimmung. Das Nächse ist, dass wir wenigstens eine höhere Stimmklasse für die Prinzipal-Klarinette nehmen, z. B. eine *Es*-Klarinette als Solo-Instrument und zwei *B*-Klarinetten zur Begleitung. Da die höheren Klarinettarten

engere Mensur und darum gepressteren, gellenderen Klang haben, so unterscheidet sich die von ihnen geführte Stimme von der Begleitung anderer Klarinettarten besser, als würde sie auf einer Klarinette gleicher Stimmung vorgetragen, wie die Prinzipalstimme in den vorigen Beispielen. Das letzte derselben würde, in eine günstigere Tonart übertragen, sich etwa so —



darstellen lassen. Die Tonart ist eine Stufe tiefer gewählt, damit es nicht nöthig würde, das Hauptinstrument in *D* dur zu setzen.* Die Melodie ist nach dem allgemeinen Tonsystem höher gelegt und geführt, hat aber auf dem Tonsystem der *Es*-Klarinette doch seinen Sitz in einer etwas tieferen Tonlage; eben desshalb musste sie schon im zweiten Takt umgestaltet werden, damit sie nicht in die dumpfere Region des Instrumentes versänke. Dem heller klingenden Hauptinstrumente gegenüber ist die Begleitungsmasse enger zusammengerückt und damit gekräftigt, gleichsam saftiger geworden.

Zuletzt wollen wir nicht unbemerkt lassen, dass manche für eine Klarinettenart ungünstig liegende Tonfolge auf einer anderen

* Sollte die frühere Tonart beibehalten werden, so hätte man statt der *Es*-Klarinette eine *C*- oder *F*-Klarinette wählen können. Doch scheinen im Allgemeinen die in Quarten von einander abstehenden Klarinetten, — also *B*- und *Es*-Klarinetten, *C*- und *F*-Klarinetten, — besser zusammenzustimmen, als willkührlich gemischte.
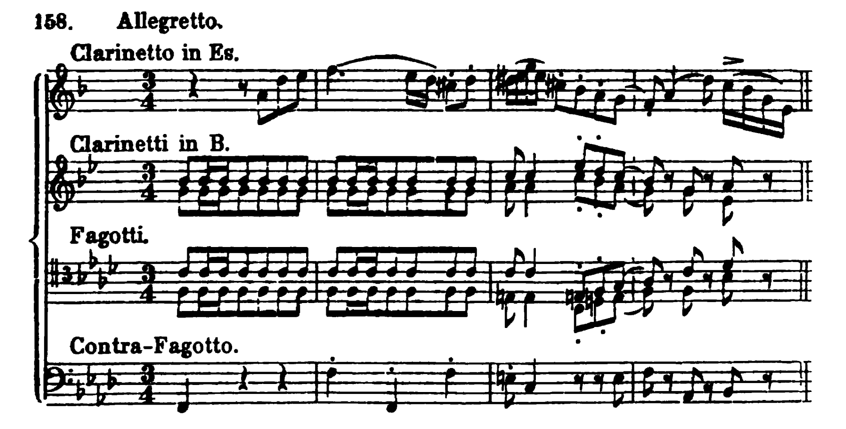
Klarinette leichter ausführbar wird. Nr. 154 bietet einige Beispiele solcher Tonverbindungen, namentlich in Takt 6, dessen Töne zarter verschmolzen werden könnten, wenn man den Satz in *Es* übertrüge und zur Hauptstimme die *Es*-Klarinette wählte. Ob Tonart und Instrument für diesen Satz geeignet wären, kommt hier nicht in Betracht.

Allein der Zutritt eines Prinzipalinstrumentes, zumal in höherer Stimmung und hellerem oder grellerem Klange, regt eine neue Sorge an. Lässt man das heller und heftiger wirkende Prinzipalinstrument nach dem muthvollen, üppigen Charakter der Klarinettgattung (S. 122) gewähren, sich, wie schon die weitere Ausführung der oben angefangenen Sätze mit sich bringen würde, frisch und frei entfalten: so fehlt es ihm gegenüber der Begleitungsmasse an Fülle und Blüthe; zwei sanfte Klarinetten und zwei stille Fagotte — zumal in der Behandlungsweise, die wir hier für die angemessene erkennen müssen — geben zu matten Klang im Gegensatz und als tragender Untersatz zu einer üppig geschwungenen *Es*-Klarinette. Namentlich sind diese vier Instrumente nicht wohl im Stande, einen kräftig heraustretenden Bass abzugeben; die in Nr. 155 genommene Wendung ist offenbar ein Nothbehelf, nicht immer anwendbar, noch weniger immer befriedigend.

Wir müssen also unser Orchester erweitern.

B. Hinzuziehung des Kontrafagotts.

Zur Führung des Basses nehmen wir das einzige für jetzt noch zu Gebot stehende Instrument, das Kontrafagott. Es wird bald allein den Bass führen, bald sich vom zweiten Fagott dabei unterstützen lassen; schon mit seiner Hülfe allein gelangen wir, wie sich hier —



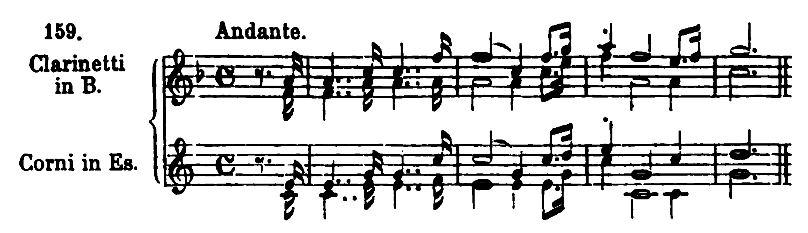
an einer Umarbeitung von Nr. 155 zeigt, — zu einem freieren und wirksameren Basse, zu einer ruhigeren Massenwirkung der Mittelstimmen und damit der ganzen Begleitung, gelegentlich auch (Takt 3) zu Harmonisierungen, die mit weniger Instrumenten nicht füglich darstellbar gewesen wären.

Uebrigens kann, wie wir auch hier gethan, dem Kontrafagott nach seiner minderen Lenksamkeit und dem Charakter seines dumpferen und unebenen Klanges nur untergeordnete Mitwirkung zu Theil werden; wollte er sich z. B. hier der Bewegung des zweiten Fagotts anschliessen, so würde er plump und für die Form der Begleitung beschwerend auftreten. Selbst bei solcher Zurückhaltung, wie wir oben geübt, wird sein Klang und seine abgelegene Tiefe bisweilen unerwünscht hervortreten. Man wird ihn also in ausgeführteren Kompositionen bei den zarteren oder leichteren Stellen pausieren lassen, oder — für einen ihm das Gleichgewicht haltenden volleren Klang der Mittelstimmen durch stärkere Besetzung oder die Weise ihres Gebrauches (engere Lage, wie in Nr. 158, — höhere Stimmlage, regere Bewegung u. s. w.) sorgen müssen.
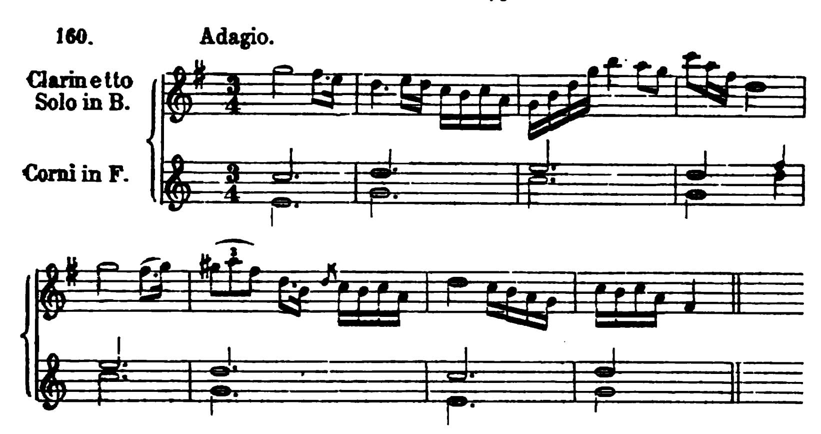
Unter den uns schon bekannten Instrumenten sind es unstreitig die Hörner, die sich dem jetzt versammelten Chor am günstigsten zugesellen.

C. Zuziehung von Hörnern.

Sie gehören zwar einer anderen Klasse, den Blechinstrumenten an, sind aber durch die Weichheit und Luftartigkeit ihres Klanges ebenso wohl, — fast noch mehr geneigt, sich den Klarinetten und Fagotten anzuschliessen, als den übrigen Blechen. Voll und zugleich luftweich, langhintönend, des Verhallens und des Anquellens fähig, in der Höhe (besonders den hohen Stimmungen) leicht etwas Gellendes annehmend, — zeigen sie sich in allen diesen Charakterzügen den Klarinetten nahe verwandt und verschmelzen mit ihnen in Stellen wie diese, —
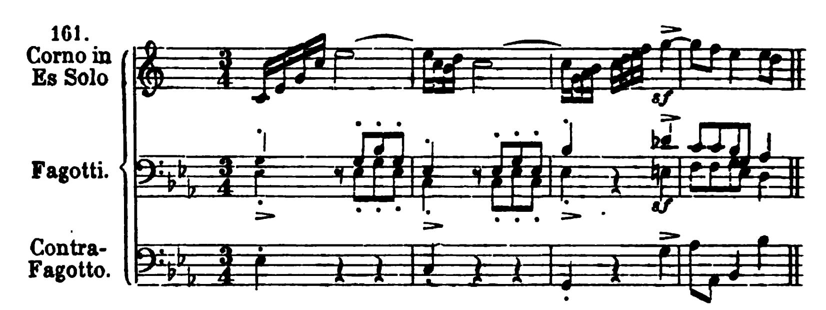


oder vereinigen sich als Begleitung mit einer Klarinettmelodie, z. B. —



auf das Innigste. Dagegen sind sie von ihnen und allen Rohrinstrumenten bekanntlich durch das Tonsystem unterschieden und ebenso durch den Klang, wenn sie *sforzato assai* angeblasen, oder bis zu ihrer höchsten Stärke getrieben werden; dann nähert sich ihr Klang mehr dem der Trompete oder vielmehr der Posaune.

Weniger verwandt sind die Hörner mit dem Fagottklang. Das Fagott hat, vermöge seines Doppelblattes, seines engeren Mundstückes (des S) und seines gleichmässigen — nicht sich erweiternden, nicht durch einen weiten Schallbecher gelüfteten Rohres, mehr Materielles und weniger Luftklang (weniger Durchsichtigkeit gleichsam oder Durchschimmer des Klanges), auch weniger Fähigkeit des Verhallens und Anquellens, auch überhaupt weniger Schallkraft; werden seine Töne, besonders in Tiefe und Höhe, zur Stärke getrieben, so nimmt der Klang in der Tiefe ein rauheres, unebenes Wesen an und wird in der Höhe gepresst und ängstlich, während die hohen Horntöne bei starker Ansprache zwar auch beengt, aber dabei nur mächtiger und kühner, gellend erklingen.

Aus diesen Gründen bietet die Mischung von Hörnern und Fagotten im Allgemeinen einen weniger günstigen Klangkörper dar, als die von Klarinetten und Hörnern oder Klarinetten und Fagotten; die Fagotte beeinträchtigen den reineren anmuthigeren Hornklang, sie mischen in die Naturpoesie des schwärmerischen Hornes ein wenig von dem Positivismus der Prosa — und sind doch an sich selber nicht einmal der Schallkraft des Hornes gewachsen. Nur wenn der Tongedanke des Komponisten sich nicht anders darstellen lässt (weil z. B. das Tonsystem der Hörner für sich nicht ausreicht), oder wenn er sogar diese ungleiche Verknüpfung fordert, — z. B. in einem Harmoniesatze die Hornmelodie durch eine anschliessende, aber untergeordnete Begleitung gehoben werden soll, —



nur dann kann, — wie Alles am rechten Ort, — auch dieser Verein günstigen Erfolg haben.

Gleiche Bewandniss hat es mit der Zusammenstellung von drei Hörnern und Fagott in der Leonoren-Arie in Beethoven's Fidelio*. Wir geben hier —

162. Adagio.
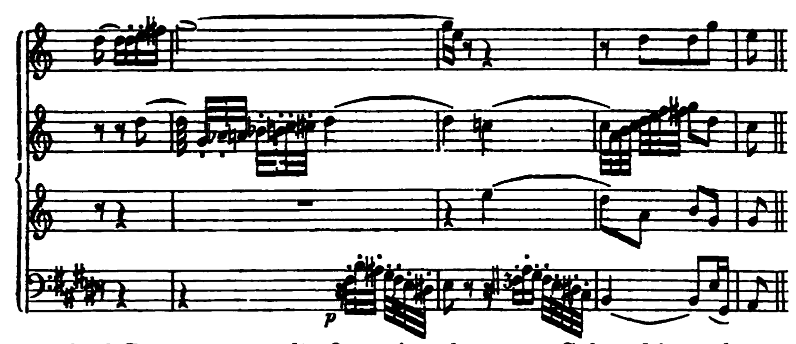
Corno I. in E.
Corno II in E.
Corno III in E.
Fagotto.

p dolce

mf p
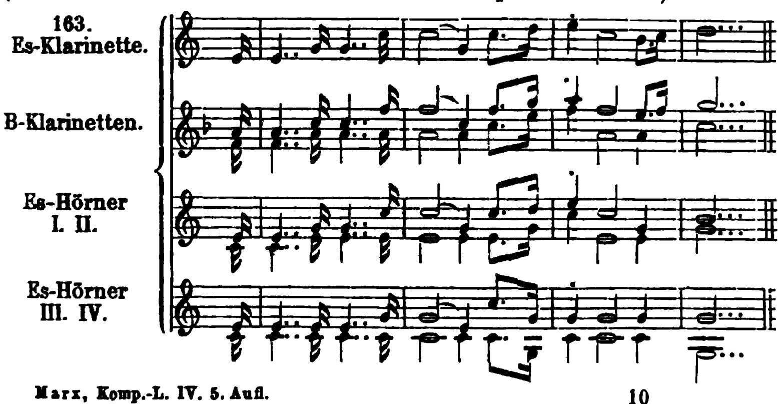
---

* S. 226 (Akt 2) der Pariser Partitur. Die Scene enthält noch mehr Belege für die obige Ansicht.
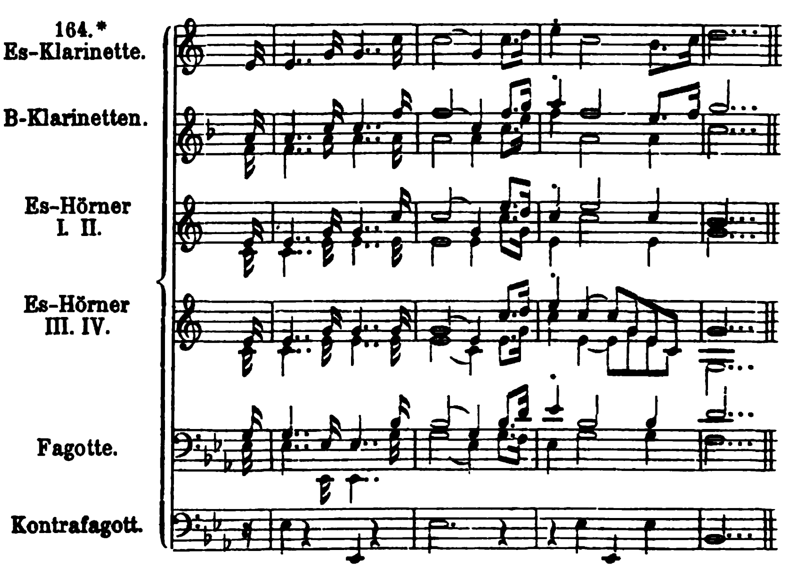


nur drei Sätze zur vorläufigen Anschauung. Schon hier erkennt man Erstens, dass die Hörner gar nicht zu dem vollen Ausdruck ihres tiefeindringenden Naturlautes kommen sollen, sondern konzertierend — und dabei allerdings der Stimmung des Augenblickes entsprechend gebraucht werden; dies beweisen die häufigen Stopftöne und viele Melodiewendungen. Zweitens kommt solcher Anwendung die Unterlage des tonfesteren und materielleren Fagotts wohl zu Statten. Drittens werden diese Sätze vom Streichquartett begleitet und das Fagott dient (wie wir später erkennen werden) zwischen diesem und dem Horntrio als vermittelndes Bindeglied.

Ohnehin wird der Verein von Hörnern und Fagotten nur in seltenen Fällen in seiner Reinheit und Nacktheit auftreten; meist wird man zu den tiefliegenden Instrumenten wenigstens ein Paar höher liegende fügen, um die der Melodieführung günstigeren Tonregionen, eine vollständige und wohlgelegte Harmonie und Stimmführung zu erlangen. Dann aber lösen sich die einzelnen Ungleichheiten der Instrumente im Zusammenklang aller, dienen selbst dazu, die geistige Mattigkeit oder Einförmigkeit, die aus durchgehender Gleichartigkeit des Klanges entspringen kann, zu überwinden. So würde der Satz Nr. 159 sich mit vier Hörnern (und allenfalls einer verstärkenden Prinzipal-Klarinette) —



allerdings vollklingender ausnehmen und durch den mächtiger gewordenen Hornklang an Frische, gleichsam an Naturlaut gewinnen. Allein eine neue Farbe würde in ihn hineinkommen, sein Charakter ein mehr in sich gefasstes und befriedigtes Wesen annehmen, wenn man statt des zweiten Hörnerpaares — oder sogar neben ihm noch Fagotte mit Unterstützung eines Kontrafagottes —



zuzöge. Wie der Maler nicht gern mit Einer Farbe oder Farbenklasse, z. B. mit lauter Roth malt sondern nach dem Vorbilde der Natur selbst zu den scheinbar einfachsten Färbungen, — einer Rose, einer jungfräulichen oder Kinderstirn, dem Abend- oder Morgenroth, — gar mannigfache, oft entgegengesetzte Farbentöne vereinigt: so reizt es auch den Musiker, abweichende Klänge zu mischen und aus ihrer Mischung einen dritten Gesammtklang zu seinen Zwecken zu bilden.

§ 19. **Betrachtungen über die Vereinigung und Mischung der Instrumente.** Wir haben nun eine Reihe von Versuchen und

* Bei diesem und mehreren folgenden Sätzen weichen wir von der in der Allgem. Musiklehre vorgeschlagenen Anordnung ab. Nach der ersten Regel (Musiklehre S. 182) für die Anordnung der Stimmen in einer Partitur, — alle zu einer Klasse gehörigen Stimmen ungetrennt zu einander zu schreiben, — hätten die Fagotte zu den Klarinetten treten (die Röhre beisammen stehen) und die Hörner als Blechklasse abgesondert, über die Röhre gestellt werden müssen. Allein in den hier fraglichen Sätzen dienen die Hörner als Mittelstimmen des Ganzen und ordnen sich den Rohrinstrumenten unterschiedslos bei.

Uebungen an uns vorübergehen lassen und den Kreis unseres Orchesters schon einigermassen erweitert; es stehen uns zwei oder drei Klarinetten, Fagotte und Kontrafagott, zwei oder vier Hörner — also eine Harmoniemusik von vier bis zehn Stimmen zu Gebote; Trompeten, Pauken, Posaunen sind einstweilen noch bei Seite geblieben. Aber auch ohne sie sind wir mittelreich genug, um über Wahl und Verwendung unseres Vermögens uns zu besinnen, und haben schon einige praktische Erfahrung, die uns des abstrakt-leeren Theoretisierens überhebt. Es ist also an der Zeit, unsere vorläufigen Betrachtungen (S. 119) fortzusetzen und mit der Ausübung näher zu verknüpfen.

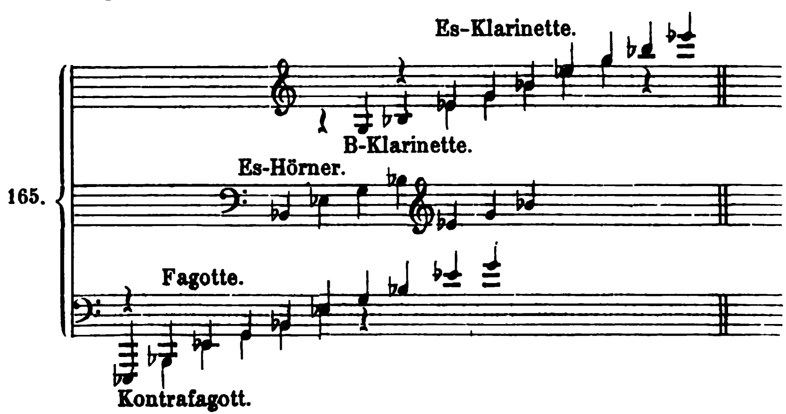
Nach welchen Gesichtspunkten haben wir unser Orchester zusammenzustellen und die versammelten Organe in Thätigkeit zu führen? — Dies ist die Frage. Wir können sie nur dann befriedigend beantworten, wenn wir uns vollständig vorstellen, was das Orchester zu leisten haben wird.

1. Tonsystem.

Wollen wir unser Inneres in Fülle und Vollständigkeit in der Musik verlautbaren, so bedürfen wir der vollständigen Tonsprache; was uns an letzterer fehlt, können wir auch nicht aussprechen. Mag daher ein unvollständiges Tonsystem, z. B. das der Naturharmonie, eine Seite unseres Seelenlebens zum Ausdruck bringen, — und vielleicht zu einem tief eingreifenden: dennoch kann umfassenden Ausdruck nur das umfassende, vollständige Tonsystem gewähren. Daher hat die eigentliche Komposition erst mit dem Satz für Klarinetten und Fagotte wieder begonnen; erst diese Instrumente bieten eine vollständige und zugleich Höhe und Tiefe umfassende Tonreihe. Die vorangegangene Blechmusik, — zunächst Trompeten und Hörner, — verhält sich zu diesem Satze, wie einst (Th. 1.) die Naturharmonie zur Kunstharmonie; sie hat Tiefe und Macht ihres Inhaltes, aber dieser Inhalt ist ein höchst beschränkter. Auch die Posaunen ändern den Charakter nicht wesentlich; sie sind in Tonumfang und Behandlung zu beschränkt, in ihrem Charakter zu wenig mannigfaltig, in ihrer Kraft zu unbändig, als dass ihre Wirksamkeit, — wenn man sie allein lässt oder das Blech zusammenfasst, — vielseitig und reich sein könnte.

Vollständigkeit und Ausdehnung des Tonsystems, das waren also unsere ersten Bedürfnisse, und sie wurden schon durch die zuerst gewählten vier Holzblasinstrumente einigermassen befriedigt. Sobald wir aber (S. 138) Anlass fanden, über die erste Anlage hinauszugehen, entstand ein drittes Bedürfniss: das des Gleichgewichtes in Bezug auf die Tonlage der Instrumente.

Höhe, Tiefe und Mitte des Tonsystems sind im Allgemeinen gleich wichtig, müssen also gleichmässig bedacht werden, sonst wird die Melodie gegen die übrigen Stimmen oder Bass und Diskant gegen die Mittelstimmen zu stark oder zu schwach erscheinen und Eins vom Andern unterdrückt werden. Sobald wir daher (in Nr. 154) Anlass nahmen, in der Höhe ein melodieführendes Instrument zuzufügen, trat auch das Bedürfniss hervor, den Bass — und gegen beide die Mittelstimmen zu verstärken. Wie dies gelungen, wie das Tongebiet von unseren zuerst in Nr. 164 zusammengebrachten Instrumenten besetzt ist, sehen wir hier —



der Hauptsache nach dargestellt; am reichsten ist die Mitte vom kleinen *es* oder *g* bis zum zweigestrichenen besetzt; am vereinzeltsten die äusserste Höhe und Tiefe, die beide in der Regel nur für Verdoppelung der Melodie oder des Basses bestimmt sind. Nach diesem Schema würde man sich ebenso wohl orientieren können, wenn der Tonsatz um ein Paar Stufen höher oder tiefer stände, oder wenn die Höhe oder Tiefe noch grössere Verstärkung erhielte; stets müsste für gleichmässige Verstärkung der Tiefe oder Höhe und Mitte gesorgt werden. Erst mit dieser Herstellung und Erhaltung des Gleichgewichtes unter den verschiedenen Stimmregionen kommt unser erster Grundsatz (S. 117) zu voller Bedeutung.

Dass übrigens diese Ebenmässigkeit in der Benutzung aller Tonregionen nicht bindende Regel ist, versteht sich. Im Allgemeinen bietet sie die günstigsten Verhältnisse für Tonsatz. In besonderen Fällen aber kann der Komponist veranlasst sein, der Höhe oder der Tiefe das Uebergewicht zu geben, oder sich ganz (wenigstens eine Zeitlang) auf eine oder die andere zu beschränken. So würde z. B. schon die Verbindung von Fagotten und Kontrafagott, Hörnern und Posaunen (mit oder ohne Pauken) ein

entsprechendes Kolorit für sehr ernste, düstere, lugubre Sätze bieten; wiewohl wir dazu später noch ganz andere Mittel finden werden.

2. Fülle des Schalles.

Eine zweite Rücksicht haben wir zu nehmen auf die Kräftigkeit und Sättigung, in der ein Satz erschallen soll. Allerdings kann für besondere Stimmungen weniger voller Schall, Beschränkung auf wenig Instrumente, — ja sogar auf ein einziges — die angemessenste Satzweise sein. So hat Seb. Bach in seiner Matthäus-Passion manchen seiner Sätze mit zwei Flöten oder zwei Oboen und Bass (Nr. 9, 10, 18, 19), oder mit Laute und Viola da gamba* im Einklang und Bass begleitet. Meyerbeer hat in seinem Feldlager und den Hugenotten sich ebenfalls bisweilen auf ein einziges Instrument beschränkt; und wenn auch einige dieser Sätze nicht aus innerer Nothwendigkeit — also nicht mit Recht so behandelt worden, so ist doch in anderen diese Behandlung aus innerem Bedürfniss hervorgegangen. Ferner sind gewisse Instrumentverbindungen in sich so wohl verschmolzen und befriedigend, dass ein Zutritt anderer Instrumente nur benachtheiligen könnte. So würde der Satz Nr. 160 wenigstens in den ersten vier Takten durch den Zusatz irgend welcher Instrumente nur an Lauterkeit und Frische verlieren; eher könnten bei der Wiederholung von Takt 5 an gewisse andere Instrumente, die wir noch nicht in Besitz genommen, zutreten und dem Satz eine neue Färbung geben.

Allein diese Fälle stehen doch als vereinzelte Ausnahmen da und im Allgemeinen ist es Bedürfniss, das Auszusprechende mit einer gewissen Fülle, die der Ausdruck innerer Gesundheit, Kraft und Gewissheit ist, laut werden zu lassen. Was ich bestimmt will, spreche oder thue ich auch mit Festigkeit und Nachdruck; was Kraft und Fülle hat, tritt auch mit Frische und Vermögen auf; das eine Extrem: Spärlichkeit, schwächliche Dünne, — ist ebenso vom Uebel, als das andere: unangemessene Massenhäufung. Ja, das Bedürfniss einer gewissen Fülle und Saftigkeit ist bei der Blasharmonie noch vorwaltender und allgemeiner, als in den Saiteninstrumenten. In diesen ist Beweglichkeit eine vorherrschende Eigenschaft, also Bewegung (wie wir später noch besser erkennen werden) ein Hauptelement der Komposition, Schallkraft dagegen im Vergleich zu Blasinstrument und Singstimme nur von untergeordneter Macht und Wirksamkeit.** Im Blasinstrument aber

* Eine Art Violoncell mit 5, 6, auch 7 Saiten, längst ausser Gebrauch.

** Daher kann ein Quartett von Streichinstrumenten hohe Befriedigung gewähren, während man vier einzelnen Blasinstrumenten unmöglich gleich

ist der Klang, und im Verein von Bläsern der Zusammenklang, die Schallmasse von überwiegender Kraft und Bedeutung; würde sie vernachlässigt, so träfe der Mangel ein Hauptmoment der Wirksamkeit.
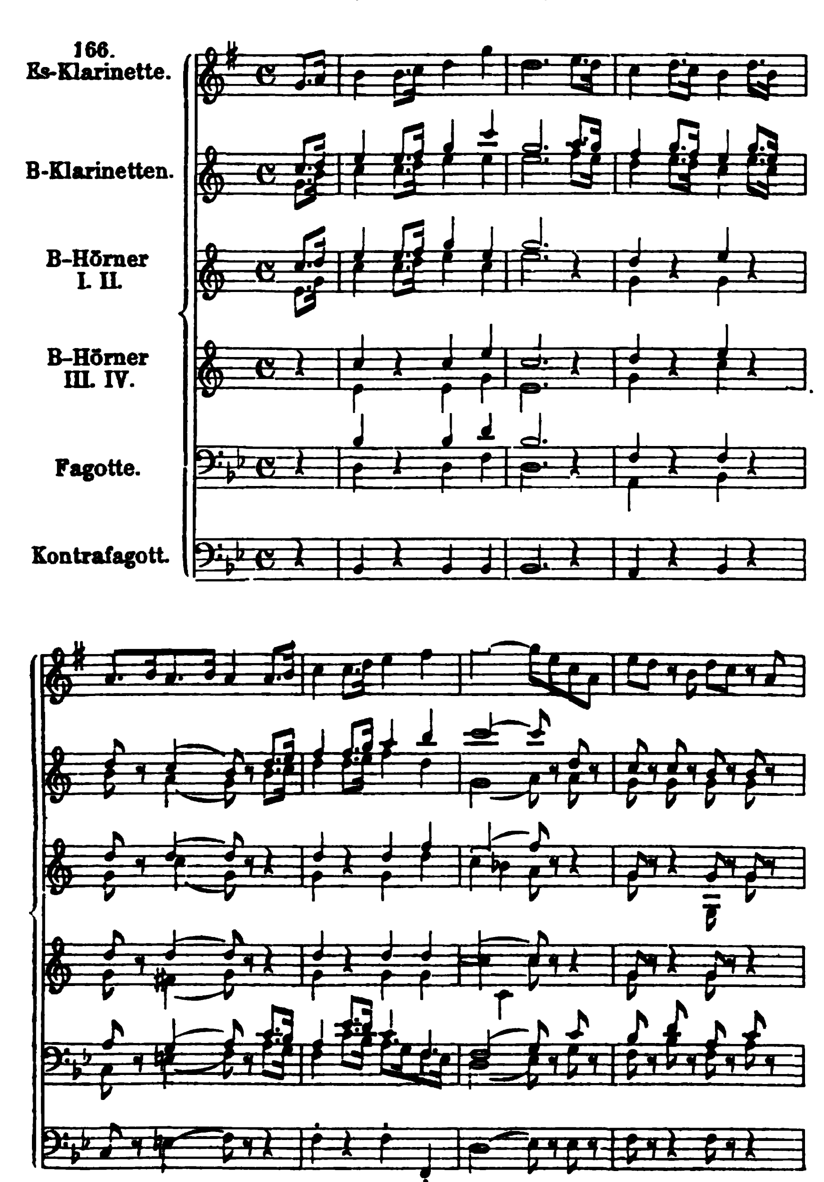
Hierzu kommt noch die Ungleichheit im Klang und in der Schallkraft der einzelnen Bläser. Klarinetten und Fagotte, — Klarinetten und Hörner, — Hörner und Fagotte sind einander mehr oder weniger verwandt oder ähnlich, doch aber jedes vom anderen unterschieden; je vereinzelter die Individuen auftreten, desto deutlicher stellt sich der Unterschied heraus, desto weniger schmelzen sie zu einem einigen Schallkörper zusammen. Treten nun mehrere Instrumentarten zusammen, so finden sie unter einander mannigfache Beziehungen und Verwandtschaften, und die Verschmelzung erfolgt vielseitiger; auch überwindet die vergrösserte Schallkraft die vorhandenen Verschiedenheiten leichter und gründlicher. Klarinetten haben z. B. flüssigen Luftklang und so hohe Kraft im Anquellen, dass sie in beiden Beziehungen dem Waldhorn verwandt erscheinen. Gleichwohl wirkt bei ihnen die gleichmässige (cylindrische) Mensur des Rohres und das Blatt im Mundstücke dahin, dem Klang eine gewisse Körperlichkeit und Begrenztheit — im Gegensatz zu dem gleichsam in ungemessene Ferne hin erklingenden Waldhorn — zu ertheilen, der sie vom Horn unterscheidet und dem Fagott näher bringt. Hörner und Fagotte wiederum stehen sich im Tongebiet nahe und haben eine gewisse Weise des Klanges mit einander gemein; dagegen trennt sich das Fagott durch seine Schwäche, durch die Gedrücktheit seiner Höhe vom Horn und nähert sich durch die materiellere Weise seines Klanges der Klarinette. So bildet sich also durch den Verein der drei Instrumentarten ein vielseitigerer Bezug, in dem auf der einen Seite ausgeglichen wird, was auf der anderen nicht zusammenpassen wollte.
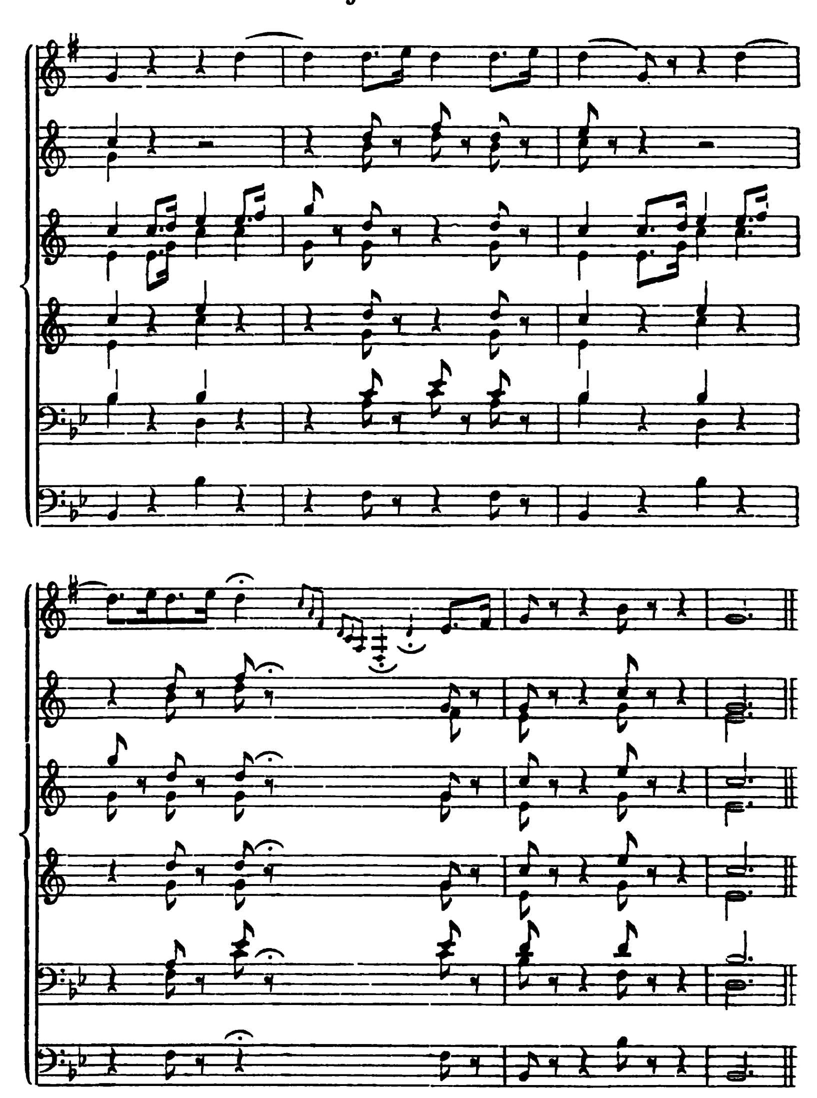
Wenden wir uns von diesen Betrachtungen auf einen bestimmten Fall, — den Satz Nr. 150, — zurück: so wird nun die Dürftigkeit der ersten Behandlung wohl klar. Schon die Schallmasse von zwei Klarinetten und zwei Fagotten erfüllt das Ohr nicht mit jenem Vollklang, der der Stimmung dieses Satzes die ihr gemässe Sicherheit und Nachdrücklichkeit, wir möchten sagen:

---

ausgedehnte Aufgaben mit gleichem Erfolg überlassen könnte. Haydn, Mozart, Beethoven haben bekanntlich sehr viele Streichquartette geschrieben, nie aber an Blasquartette gleicher Ausdehnung gedacht. Wenn A. Reicha in Paris Quintette für Bläser geschrieben, so hat ihn wohl zunächst seine und seiner Brüder Stellung unter den Bläsern — und die Absicht, den Parisern etwas Neues zu bieten, geleitet.

Vollherzigkeit, giebt; dies ist um so gewisser wahr, da die Fagotte meist in den Mittellagen gehalten und nicht selten getrennt, also (S. 119) in ihrer Schallkraft noch mehr geschwächt werden mussten. Vereinigen wir für denselben Satz Klarinetten, Fagotte und Hörner in derselben Weise, wie in Nr. 164, —
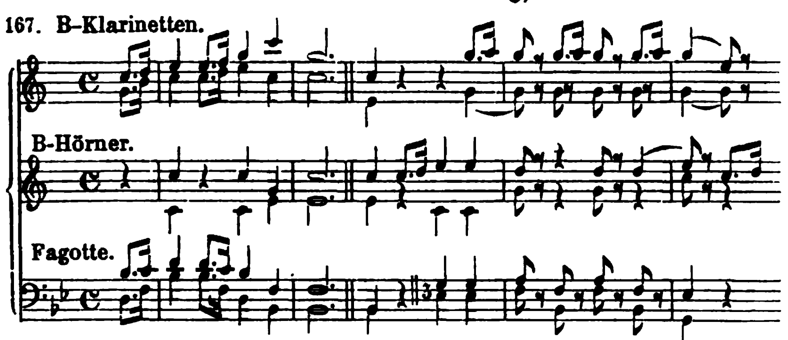




so ist nun erst die Begleitung zu einer festen und volltönenden Masse geworden, die einen kräftigen Gegensatz, einen tüchtigen Träger der Melodie abgiebt; die Melodie selbst wird hervortretend intoniert, der Bass ist ebenfalls verstärkt. Es bleibt nur die Frage, ob der Satz in seiner neuen Bearbeitung nicht zu massenhaft geworden? ob diese Schallfülle seiner Stimmung gemäss ist? — Vielleicht überzeugen wir uns bald von dem Vorzug einer dritten, mittleren Behandlung.

3. Klangwesen.

Zuvor haben wir danach getrachtet, den Schall aller Instrumente zu einem einzigen zusammenzuschmelzen, im Gesammtklang aller die Besonderheiten, den eigenthümlichen Klang eines jeden verschwinden zu lassen. Nun richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Klangverschiedenheiten, die das erweiterte Orchester darbietet. In Nr. 150 hatten sich Klarinetten und Fagotte, — in Nr. 160ff Klarinetten und Hörner, — in Nr. 166 haben sich alle drei Klangorgane gemischt, — es wäre noch (wenn auch nicht für unseren Satz) eine Verknüpfung von Hörnern und Fagotten (ohne Klarinetten) möglich. In Nr. 166 sind nach dem Vorbilde von 164 vier Hörner angewendet; eine Folge davon war, dass auch die Melodie durch eine Prinzipalklarinette, folglich auch der Bass durch das Kontrafagott verstärkt werden musste. Allein innerlich nothwendig ist diese Beschwerung der Ober- und Mittelstimmen und des Basses durch verdoppelte Besetzung keineswegs; vielmehr widerstrebt sie dem beweglicheren Sinn der Komposition und giebt zu viel, wie die erste Bearbeitung zu wenig gab. Angemessener wäre eine einfachere Behandlung, von der hier —



wenigstens ein Paar Proben gegeben werden. Hier haben die Hörner kein Uebergewicht, sondern können blos die vorhandene Masse der Röhre füllen und kräftigen; daher hat es weder der härteren *Es*-Klarinette, noch des Kontrafagotts bedurft. Der Anfang hat gegen Nr. 166 an Frische verloren, nicht blos durch Verminderung der Schallmasse, sondern weil an die Stelle der muthigen Hörner wieder die stillen Fagotte getreten sind. Die Melodie der Mittelstimmen im achten und zehnten Takte musste in Nr. 150 den Fagotten gegeben werden, die sie, zumal in der Mittellage, nicht klingend und muthvoll genug vortragen können; in Nr. 166 ist sie massenhaft geworden durch zweistimmige Behandlung; jetzt hat sie den besseren, zugleich muthigen und doch leichten Vortrag gefunden.

Noch gar viele Umsetzungen wären möglich, deren jede der Stimmung des Satzes bald diese, bald jene Färbung ertheilen würde. Sie durchzusprechen oder gar alle aufzuweisen, scheint weder rathsam, noch, des Raumes wegen, zulässig. Der Jünger mag wenigstens einige versuchen, darf aber — wenn sein Studium Frucht bringen soll — keinen Satz lesen oder verfassen, ohne sich den Klang der einzelnen Organe und den gemischten Zusammenklang der verbundenen klar vorzustellen. Und um dies sicher zu können, muss er bei jeder Gelegenheit (S. 4) den Klang der einzelnen Instrumente in allen Tonregionen und ihren Zusammenklang zu hören und sich einzuprägen trachten.

Dass übrigens unsere zehn Stimmen in Nr. 166 (wie in Nr. 164) nicht einen zehnstimmigen Satz bilden, sondern meist einen drei- oder vierstimmigen, — indem bald die *Es*-Klarinette mit der ersten *B*-Klarinette im Einklang, bald Hörner oder Fagotte mit den Klarinetten in Oktaven, oder die zwei Hornpaare unter einander oder mit den Fagotten im Einklang gehen, — hat man schon bemerkt. Dieses Zusammenhalten der Bläser in möglichst wenigen (drei oder vier) Stimmen begünstigt die Klarheit des Klanges und — bei dem volleren Schall und der Neigung der Bläser zu schwellenden und abnehmenden Intonationen — auch die Deutlichkeit des Tongewebes, wogegen Auseinanderziehen in viele Stimmen, wenn diese auch gut geführt werden, leicht ein Durcheinander von Tönen und Dumpfheit des Zusammenklanges zur Folge hat. Manchem erfahreneren Setzer und Dirigenten von Harmoniemusik (bei den Regimentern) möchte selbst unsere Behandlung stellenweise noch zu wenig einfach, noch überladen erscheinen.

V. Kapitel.

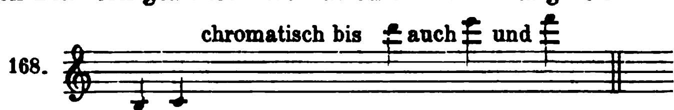
Vollendung der Harmoniemusik.

Der Inhalt der jetzigen Abtheilung ist die Fortsetzung der vorigen; wir überliefern nach einander die übrigen Holzblasinstrumente und die sich ihnen anschliessenden Schlaginstrumente und führen sie allmählich in Verbindung mit dem Blech zur vollständigen Harmoniemusik zusammen. Die Scheidung des Stoffes in zwei Abtheilungen mag dem Schüler ein Wink sein, nicht eher in die jetzige Abtheilung einzudringen, als bis er des Stoffes der vorigen in Kenntniss und Behandlung mächtig geworden. Es lässt sich mit diesem Stoffe gar viel ausrichten, mancher erfreuliche und selbst gehaltreiche Satz bilden.

§ 20. Kenntniss der Oboe und Flöte.

A. Die Oboe.

Die Oboe ist bekanntlich ein der Klarinette ähnlich gebautes Rohrinstrument; nur ist das Rohr kürzer, Rohr und Schallbecher sind enger und das Mundstück wird von zwei an einander gebundenen Blättern gebildet. Sie hat einen Tonumfang von —
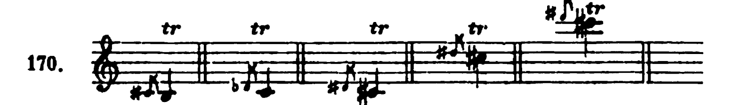


Das kleine *h* ist erst in neuerer Zeit den Oboen gegeben worden. Einige Instrumente haben auch noch klein *b*; doch kann man nicht überall darauf rechnen, thut also besser, sich seiner zu enthalten. Die höchsten Töne, das dreigestrichene *e* und *f*, sprechen nicht bequem an; man thut also, wenn man sich ihrer überhaupt bedienen will, wohl, sie, besonders das *f*, nicht frei einsetzen zu lassen, sondern auf sie hinzuführen. Das tiefste (eingestrichene) *fis* intoniert auf vielen Oboen zu tief; der Bläser kann mit der Zunge nachhelfen, jedoch nur bei langsamerer Tonfolge. In schnellerer Bewegung sollte man daher wenigstens nicht bei zarteren oder besonders hervortretenden Stellen dieses *fis* als wesentlichen und hervorstechenden Ton setzen.

Innerhalb dieses Tongebietes nun und abgesehen von den schon bemerkten Schwierigkeiten ist die Oboe fähig, jeden Ton sicher einzusetzen, auszuhalten, anschwellen und abnehmen zu lassen, oder schnell hintereinander zu wiederholen. Besonders leicht erfolgt die Tonansprache in diesem Tonraume, — .
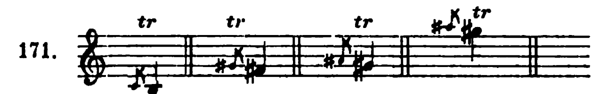


während die höheren und tieferen Töne schwerer und ungefüger erscheinen, namentlich die tieferen Töne (*h*, *c*, *d*) kein solches Piano und Abnehmen bis in das Pianissimo gewähren, wie die mittleren.
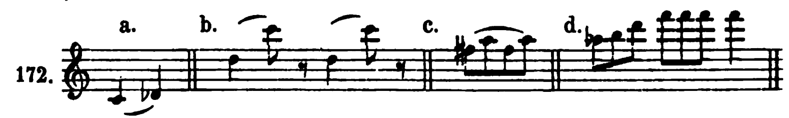
Im bequemeren Tongebiet ist die Oboe aller Arten von Tonfolgen mächtig, kann diatonische Läufer und Arpeggien schnell, auch chromatische Gänge mit Geläufigkeit hervorbringen, auch grosse Sprünge sicher intonieren, nicht aber weit entlegene Töne gut binden. Auch Triller stehen ihr zu Gebote; nur diese —



und die noch höheren sind unausführbar, und die folgenden —



sind schwer; das letztere gilt auch von der Bindung der tiefsten Töne, wie hier —



bei a., sowie weiter Intervalle wie oben bei b., und des zweigestrichenen *fis-a*, während im Staccato alle Tonfiguren, wofern sie nicht (wie bei d.) in den höchsten Regionen liegen, bequemer erlangt werden.

Endlich ist noch eine Eigenthümlichkeit der Oboe nicht aus dem Auge zu lassen. Der Oboebläser braucht nämlich, im Gegensatz zu anderen Bläsern, zu seinen Intonationen nur sehr wenig Luft, muss daher die nicht zu verwendende Luft ausathmen und hierzu das Rohr aus dem Munde nehmen. Dies kommt dabei aus der Lage und muss jedesmal beim Athemholen erst wieder mundrecht gesetzt werden. Man thut daher wohl, der Oboe nicht zu lange Folgen gehaltener und gebundener Töne zu geben, vielmehr ihre Kantilene durch Pausen (wenn auch nur kleinere) gelegenen Ortes zu unterbrechen, oder sie wenigstens aus nicht zu langen Abschnitten und Gliedern zu bilden, zwischen denen der Bläser ohne Störung absetzen könne.

Im Allgemeinen sind der Oboe die Tonarten bis zu zwei Kreuzen und drei Been, — also von *D* dur oder *H* moll bis zu *Es*-dur oder *C* moll, — die bequemsten; es versteht sich dabei immer von selbst, dass auf den Inhalt das Meiste ankommt, dass namentlich einfache Sätze und langsamere Bewegung auch in entlegenen Tonarten keine Schwierigkeiten haben können.

Die Schallkraft und der Klang der Oboe werden zunächst durch die enge Mensur und Kürze des Rohres und durch das als Mundstück dienende Doppelblatt bestimmt. Bei der im Vergleich mit der Klarinette oder gar dem Fagott geringen Ausdehnung der Luftsäule hat die im Mundstück schon eintretende Beengung des Luftstrahles und die Erzitterung der beiden Blätter einen weit hervortretenderen Einfluss auf den Klang. Derselbe verliert ungleich mehr von dem Luftartigen des Klarinettklanges und wird körperlicher, körniger, gewinnt auch eine gewisse eindringliche, selbst im *piano* noch einschneidende Schärfe. Diese hier blos allgemein bezeichnete Eigenschaft nimmt aber in den verschiedenen Ton-

gebieten des Instrumentes einen wohl unterscheidbaren Charakter an.

Die tiefsten Töne, bis zum eingestrichenen *e* oder *f*, sind hart, gleichsam scharfkantig und aufdringlich, plärrend und schnarrend, dem Nasalen im Gesang (den Nasentönen) verwandt, dabei aber von erheblicher Schallkraft. Dies gilt vorzüglich von den zwei oder drei untersten Stufen, die an Schallkraft und Eindringlichkeit dem Klange der Trompete fast gleichkommen und alle übrigen Instrumente überschreien können, so weit sie auch von dem klaren, metallisch glänzenden, heldenhaften Charakter jenes Instrumentes fern bleiben. Diese Töne, besonders die tiefsten, geben auch kein rechtes Piano her, ihr Charakter lässt sich nicht sonderlich verbergen oder ändern. — Die folgenden Töne bis zum zweigestrichenen *d* oder *e* mildern sich stufenweise, bleiben aber, besonders nach der Tiefe zu, immer noch eckig und scharf eingreifend. — Von *f* oder *fis*, besonders von *a* an verfeinert sich nun der Klang, er wird hier, ohne seine Schärfe aufzugeben, überaus zart, des feinsten Ausdruckes fähig, bis er endlich in der Höhe, besonders vom dreigestrichenen *d* an, wieder ein mehr spitzes und weniger biegsames, behandlungsfähiges Wesen annimmt, durch dasselbe auch wieder etwas Durchdringendes erhält, das ihm in der zarteren Region nicht eigen ist. Es lassen sich also ungefähr folgende Klangregionen, —

173.



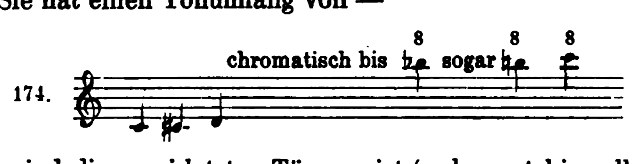
in denen wieder Tiefe, Mitte, Höhe charakteristisch von einander treten, unterscheiden, wiewohl durch sie alle hindurch der Klang sein scharf abgeschlossenes — man möchte bisweilen sagen: sein preziöses Wesen behält. Daher fehlt der Oboe das Schmelzende, Flüssige der Klarinette, sie ist spröde; und darum sagen ihr lebhafte und besonders weit fortgesetzte Passagen, namentlich schnelle Arpeggiofiguren — wenngleich sie sie technisch hervorbringen kann — ihrem inneren Wesen nach nicht zu. Feiner, inniger Gesang, zierliche, kokette Bewegungen, tiefeinschneidende Accente, — das ist es, was sie besser als irgend ein anderes Blasinstrument vorzubringen vermag.

B. Die Flöte.

Die Flöte ist bekanntlich ein Holzblasinstrument, das aus einem oben geschlossenen Kopfstücke mit dem Mundloche, Mittelstücken und einem Endstücke (Fuss) besteht und durch den un-

mittelbar vom gespitzten Munde des Bläsers gegen die scharfe Kante des Mundlochs geleitete Luftstrom zum Tönen gebracht wird.
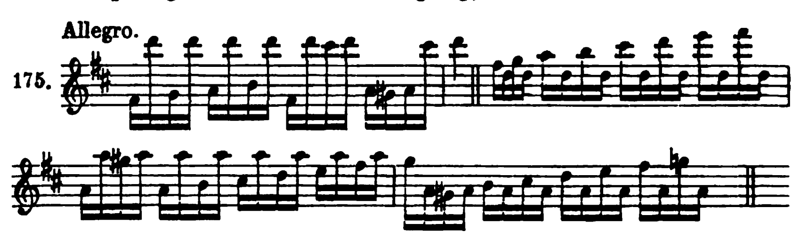
Sie hat einen Tonumfang von —



Doch sind die zwei letzten Töne meist (es kommt hier allerdings auf den Bau des Instrumentes und das Geschick des Bläsers an) zu hart, als dass ihr Gebrauch rathsam wäre; dagegen spricht dreigestrichen *b* ebenso gut, wo nicht besser an, als dreigestrichen *a*.

Früher reichte die Flöte nur bis zum eingestrichenen *d* hinab und ist der *c*-Stufe erst durch den *C*-Fuss mächtig geworden. Einige Flöten können jetzt sogar das kleine *h* geben; allgemein kann man wohl nur das eingestrichene *c* fordern.

Dieses Instrument ist der schnellsten und leichtesten Bewegung in allen Arten von diatonischen und akkordischen Figuren, auch weiter Sprünge in schneller Bewegung, z. B. dieser —

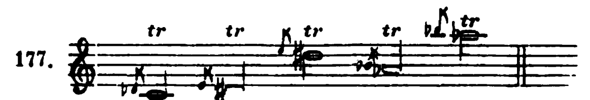


und ähnlicher, und zwar in allen Tonarten, sowie auch schneller Tonwiederholung, z. B.



fähig. Nur darf die Tonwiederholung nicht zu anhaltend gefordert werden, weil der Zungenstoss, durch den man sie bewirkt, ermüdet. Auch Sprünge in langen, grossen Bogen und Arpeggien von grossem Umfange sind wegen der für sie nöthigen Lippenänderung schwer ausführbar oder ermüdend.

Triller sind durch den ganzen Umfang des Instrumentes leicht; nur der folgenden muss man sich enthalten:
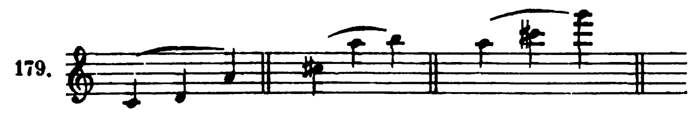


Auch wäre die Tonfolge des Dominanseptimentakkordes auf *b*, wie z. B. hier —



besonders in schneller Folge, nicht bequem.

Am günstigsten sind der Flöte die Tonarten *C*-, *G*-, *D*-, *A*- und *F*dur nebst ihren Parallelen; in den mit mehr als einem ♭ vorgezeichneten Tonarten ist der Klang des Instrumentes weicher, in den Kreuztonarten heller.

Die Schallkraft des Instrumentes ist in der Tiefe, bis etwa zum eingestrichenen *a* oder zweigestrichenen *cis*, sehr gering, der Klang ist hier sehr sanft und luftig, aber hohl und matt, gleichsam verblasst, wie der sogenannte blaue Himmel in den nördlicheren Breiten. Von da, bis zu dem dreigestrichenen *cis* oder *d*, erhöht sich die Schallkraft, der Klang bleibt sanft und mild, wird aber etwas fester, — bis weiter nach der Höhe die Kraft des Instrumentes zunimmt und der Klang heller, endlich grell und etwas hart wird, obwohl er nie die durchgellende Kraft der gleich hohen Klarinettöne erlangt. Auch auf diesem Instrument unterscheiden sich also die drei Tonregionen, die man so —



umschreiben könnte. Selbst das hat die Flöte mit den anderen Holzsblasinstrumenten gemein, dass ihre tiefsten Töne einer gewissen Verstärkung fähig sind; sie bleiben aber doch hohl und weit unter der Schallkraft der tiefsten Klarinett- und Oboetöne.

Im Ganzen herrscht in der Flöte Luftklang, — man könnte ihren Charakter der himmel- oder blassblauen Farbe vergleichen; dies ist der unmittelbare Ausdruck ihres Wesens und Baues, da ihre Luftsäule im Vergleich zu ihrer Länge mehr Weite hat als die der Klarinette — und viel mehr als die der Oboe, auch kein den Athem zusammenfassendes Mundstück oder ihn materialisierendes Blatt oder Doppelblatt einwirkt, sondern der reine Anhauch den Ton erweckt, Luft unmittelbar auf Luft wirkt. Dieser Luftklang ist glatt, weich, auch hell, — aber ohne Färbung, ohne Leidenschaftlichkeit oder Erwärmung, die erst aus dem Zusammentreffen verschiedener und einander widersprechender Elemente hervorgeht. Auch fehlt ihr natürlich jener romantische, fernhin und gleichsam von fern herüber tönende Klang, den das Waldhorn vorzüglich der Form seines Rohres und der Erweiterung seiner

Luftsäule von dem engen Mundstück bis zu dem sehr weiten Schalltrichter verdankt. Heitere, leichte, kindliche Weisen sind es, die der Flöte zunächst zusagen; was sie im Verein mit anderen Organen werden kann, davon ist späterhin zu reden.

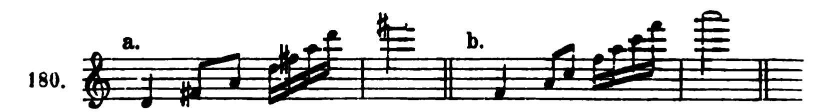
Von der Flöte sind, um höhere Lagen mit Leichtigkeit und Kraft benutzen zu können, noch einige Nebenarten in Anwendung gebracht worden, die wir hier aufzählen. Es sind:

1. Die grosse Flöte in *Des*

(uneigentlich genannt in *Es*) d. h. die gegenüber der Normalflöte (der grossen Flöte in *c*) einen halben Ton höher stehende ausschliesslich für Harmoniemusik gebräuchliche, der die beiden tiefsten Töne (geschrieben *c*, *cis*, klingend *des*, *d*) fehlen, sodass ihr tiefster Ton *es* ist. Grenze in der Höhe a^3 allenfalls h^3 (dem Klange nach b^3—c^4).

2. Die Terzflöte,

eine kleinere Flötenart, deren Töne eine kleine Terz höher erklingen (also eigentlich ein Instrument in *es*, vielmehr aber genannt in *f* nach ihrem tiefsten Tone) als sie notiert sind und auf der gewöhnlichen Flöte erklingen würden, z. B. die Noten bei a., —
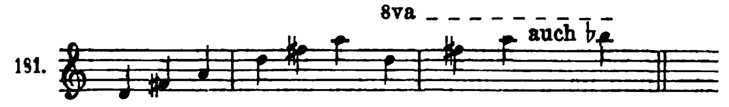


so wie bei b. geschrieben ist, mithin als *f* bis *a* aus der ein- bis dreigestrichenen Oktave. Der Tonreihe der Terzflöte fehlen den Noten nach — das eingestrichene *c* und *cis*, sie beginnt in der Tiefe mit *d*, dem Klange nach also mit dem eingestrichenen *f*.

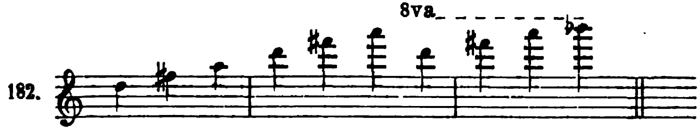
Die Terzflöte hat vermöge ihres kürzeren und engeren Rohres härteren, in der Höhe bald grell werdenden Klang, und wird besonders bei starker Harmoniemusik (z. B. in Militärmusikchören) statt der gewöhnlichen Flöte gebraucht, deren Schallkraft hier nicht ausreichen würde. Im grossen Orchester ist sie unseres Wissens selten (von Haydn, Mozart, Beethoven nie, von Spohr in seiner »Weihe der Töne«) gebraucht worden. Man kann sie wohl in den meisten Fällen hier entbehren und thut dann gewiss gut, nicht auf sie zu rechnen. Doch wollen wir weder hier noch sonst wo uns oder Andere zum Verzicht auf ein Kunstmittel verurtheilen, wenn dasselbe zweckgemäss erscheint.

3. Die kleine Flöte*

auch Oktavflöte, *flauto piccolo*, Pikkelflöte genannt. Sie steht eine Oktave höher als die gewöhnliche Flöte, wird aber wie diese notiert (also eine Oktave tiefer als sie klingt). Ihr Tonumfang geht — den Noten nach — vom eingestrichenen *d* bis zum dreigestrichenen *a* oder *b*, also —



in der Wirklichkeit aber vom zweigestrichenen *d* —
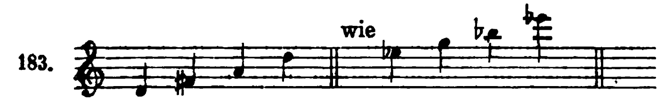


bis zum viergestrichenen *b*. Ihr Klang ist bei der Kürze und Enge des Rohres knapp und im Vergleich zu der grossen Flöte hart oder doch herb; in der Höhe wird er, besonders in der dritten der oben angedeuteten Tonregionen, sehr grell und schneidend eindringlich. In der ersten Oktave (in der ersten der oben abgezweigten Regionen) dagegen ist die Schallkraft zu gering und der Klang daher verblasen. Sie hat sowohl in der Harmoniemusik wie im Orchester ihre Stelle gefunden und ist an beiden Orten unentbehrlich.

Ausschliesslich dagegen der Militärmusik eigen ist

4. die kleine Flöte in *Des*

(uneigentlich genannt in *Es*) oder Nonenflöte, deren Töne eine kleine None höher ansprechen, als sie geschrieben werden, also die Noten —
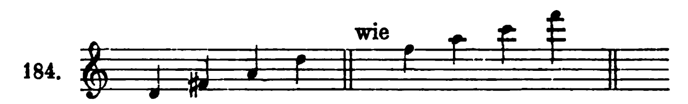


und

5. die kleine Flöte in *Es*

(uneigentlich genannt in *F*) oder Oktavterzflöte, deren Töne eine kleine Dezime höher ansprechen, also die Noten —

---

* Im Gegensatze zu den kleineren Flötenarten heisst die gewöhnliche Flöte »die grosse«, — oder auch vorzugsweise (im Gegensatz zu anderen früher üblichen geradeaus angeblasenen Flötenarten den Schnabelflöten) Querflöte, *Flûte traversière*. Wird in einer Partitur Flöte (*Flauto*) ohne Zusatz vorgeschrieben, so ist stets die grosse gemeint.



Allen diesen Flötenarten fehlen die Töne unter *d* (Note), im übrigen werden sie behandelt wie die grosse Flöte. Nur sind wegen der Kleinheit des Mundloches und der engeren Lage der Tonlöcher die Griffe sowohl wie die Intonation (der Ansatz, *l'embouchure*) schwerer und weniger bequem; besonders fallen den Oktav- und noch kleineren Flöten sehr schnelle Tonfiguren in Tonarten mit mehr als vier Kreuzen und mehr als drei Been schwer. Aus denselben Gründen sind den kleinen Flöten, namentlich der Pikkelflöte, auch die stark vorgezeichneten Tonarten schwerer; am bequemsten ist *D*dur (*H*moll), *G*-, *C*- und *F*-dur mit ihren Parallelen. Je höher übrigens die Stimmung, desto schwerer spricht die Höhe an; schon die Pikkelflöte sollte nicht über dreigestrichen *fis*, höchstens *a* (in Noten) geführt werden*.

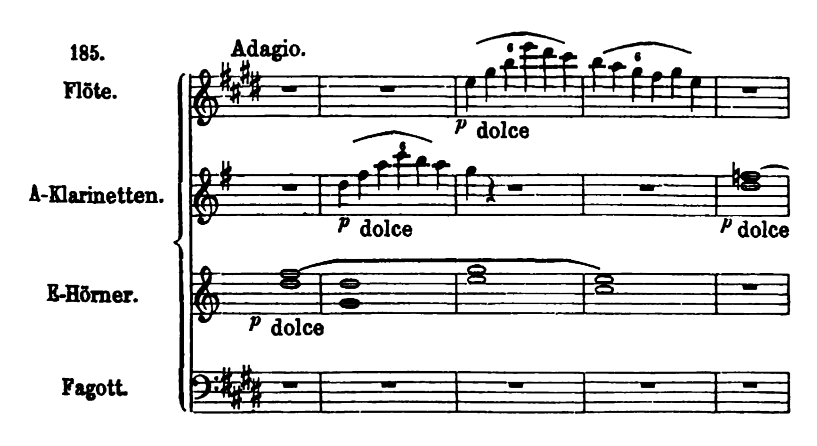
§ 21. **Verein von Flöten mit Klarinetten, Fagotten und Hörnern.** Für unsere letzten Aufgaben hatten wir ein Orchester von Klarinetten, Hörnern und Fagotten mit Kontrafagott zusammengebracht. Der Trompeten und Pauken enthielten wir uns, weil der Chor der Rohrinstrumente noch nicht stark genug besetzt war; der Posaunen theils aus diesem Grunde, theils weil die Oberstimmen (abgesehen von den tonarmen Trompeten) nur von Klarinetten besetzt, mithin im entschiedensten Nachtheil gegen die Unterstimmen waren. Es soll übrigens damit nicht in Abrede gestellt werden, dass auch zu jenen Aufgaben Trompeten und Posaunen hätten zugezogen werden können; wir konnten uns ja die Klarinettstimmen vielfach besetzt denken, oder statt zwei oder drei Klarinettpartien vier oder fünf schreiben. Nur würde dann wieder die eine Instrumentart auf geistlose Weise das Uebergewicht über jede andere erhalten haben, der Klarinettenklang hätte die Eigenthümlichkeit der anderen Instrumente überdeckt.

Jetzt stehen uns noch andere Instrumente für die Oberstimmen zu Gebote; wir ziehen sie nach und nach in unseren Chor. Indem wir Schritt für Schritt vorwärts gehen, knüpft sich eine Reihe von kleineren und grösseren Versuchen und Aufgaben an. Die erste Stufe bildet der Zutritt der Flöten, die sich den bis jetzt von uns gebrauchten Rohrinstrumenten zunächst anschliessen.
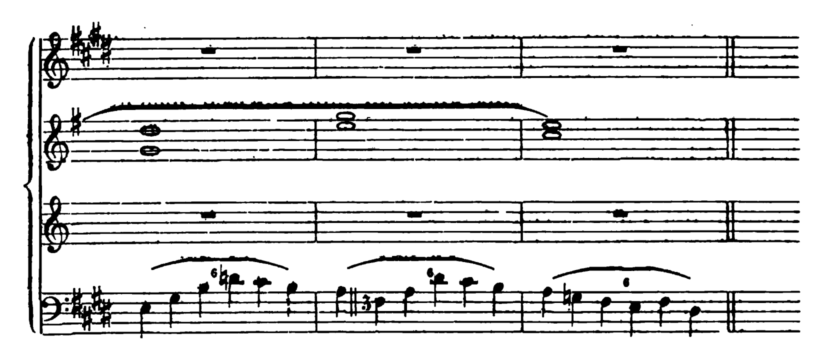
* Früher hatte man grössere, eine Quinte tiefer stehende Flöten, die in unserer Zeit (wo man oft von neuen — oder vergessenen alten — und gehäuften Mitteln neue »Effekte« hofft) unter dem Namen Panaulon wieder zum Vorschein gekommen ist, doch ohne Verbreitung zu finden.

Die Flöte hat vermöge ihres Luftklanges Verwandschaft mit Klarinette und Horn, besonders mit der Klarinette; die Sanftheit und Rundung ihres Schalles giebt ihr eine gewisse Beziehung zum Fagott, obgleich dieses Instrument dunkleren, schattigeren Klang hat und in der hohen Tonlage eine Leidenschaftlichkeit annimmt, die weder der Stärke noch der Art ihres gepressten Ausdruckes nach in der Flöte vorhanden ist. Am nächsten steht, wie gesagt, die Flöte der Klarinette, wird aber von dieser durch Fülle und Kraft des Schalles, durch die Macht weit stärkeren Anschwellens, durch Wärme, Leidenschaftlichkeit und Ueppigkeit des ganzen Ausdruckes weit überboten. So zeigen sich auch hier wieder (S. 117) Beziehungen und Unterschiede unter den verschiedenen Instrumentenarten. Wir können Flöten und Klarinetten als die einander nächststehenden Instrumente, — Flöten und Fagotte als ähnliche, besonders gleich sanfte Organe, — allenfalls Flöten und Hörner vermöge des Luftartigen in ihrem Klange verbinden; wir werden Flöten, Klarinetten und Fagotte vereinen und den Abstand der äussersten Instrumente durch die Klarinetten vermittelt, die üppige Kraft der Klarinetten von den stillen Fagotten und kühleren Flöten umhüllt und gedämpft sehen; auch Flöten und Hörner werden durch den Zutritt der Klarinetten besser verschmelzen.

Ein Fall, wie geschaffen, um unserer Auffassung als Beispiel zu dienen, findet sich in Beethoven's Ouverture zum Fidelio, gegen das Ende*. Hier —



* S. 32 der Pariser Partitur.
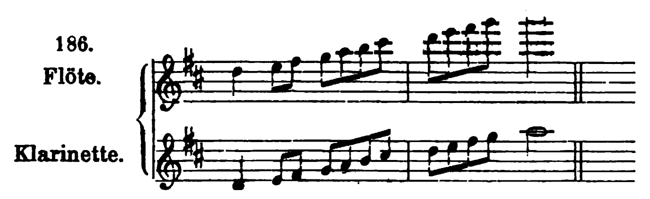


treten zwei Hörner auf, denen sich als Oberstimme eine Klarinette (S. 142) zugesellt. Die Klarinettenmelodie wird von der Flöte, also vom verwandtesten Instrument, aufgefasst und in die Höhe geführt, in welcher die Klarinette nicht sanft und leicht genug ansprechen würde; die Hörner begleiten die Flöte, wie zuvor die Klarinette. Nun senkt sich die Komposition in die dunklere Unterdominante, und die Klarinetten nehmen den Satz der Hörner. Hier tritt das dunklere Fagott mit dem Gegensatz auf, wie vorher die Klarinette. Es wird fortgesetzt von dem Violoncell und damit (wie wir später bei der Lehre vom Streichquartett erkennen werden) in das Materiellere und Dunklere geführt, wie zuvor die Klarinette durch die luftartigere Flöte in das Hellere und Stoffleichtere*.

Es tritt aber noch ein besonderes Verhältniss hervor, das wohl beachtet werden muss.

Die Flöte hat — abgesehen von den ihr mangelnden Tönen der kleinen Oktave — dieselbe Tonreihe mit der Klarinette. Allein ihre eingestrichene Oktave ist so matt und blass, dass sie unmöglich mit denselben Tönen der Klarinette gleichen Rang behaupten kann; ihre zweigestrichene Oktave wird zwar stärker, bleibt aber wieder hinter der durchdringenden Kraft derselben Tonreihe auf der Klarinette zurück; — sie steht ungefähr in gleicher Macht mit der eingestrichenen Oktave der Klarinette. Ebenso verhält es sich mit der dreigestrichenen Oktave der Flöte; sie hat ungefähr gleiche Macht mit der zweigestrichenen Oktave der Klarinette. Diese Notenreihen —

* Dass die Instrumente, namentlich Klarinette, Flöte und Fagott, zugleich in den günstigsten Lagen auftreten, ist gewiss; man darf aber nicht hierin den ersten Bestimmungsgrund für die Komposition suchen, denn er würde sich sogleich als nicht durchgreifend erweisen lassen. Abgesehen von den möglicherweise einzumischenden Streichinstrumenten könnten in Rücksicht auf die Tonlagen statt der Klarinetten Oboen und statt des Fagotts ein Waldhorn genommen werden.
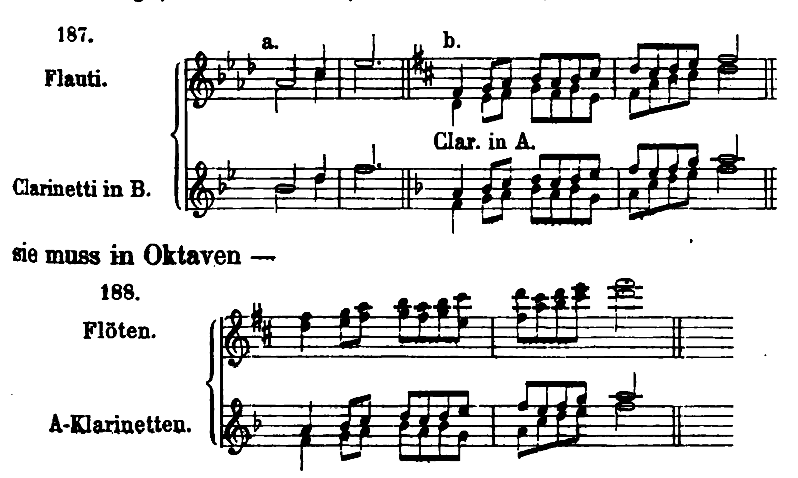


zeigen, welche Tonregionen in beiden Instrumenten einander an Kraft und Helligkeit des Klanges am besten entsprechen.

Diese Betrachtung giebt einen wichtigen *Grundsatz* für die *Behandlung der Flöte* an die Hand: wir müssen sie eine Oktave höher setzen als die Klarinette, wenn wir gleiche Wirkung von ihr begehren, — wir müssen

> *die Flöte so ansehen, als stände sie im Vierfusston gegen die Klarinette,*

obgleich dies im Grunde nicht der Fall ist. Nun treten also für diese Instrumente dieselben Grundsätze in Anwendung, die wir für alle Organe verschiedener Tonregion, für männliche und weibliche Stimmen, für Trompeten und Hörner (S. 117, Anm. 1 und 2) u. s. w. gefunden haben.
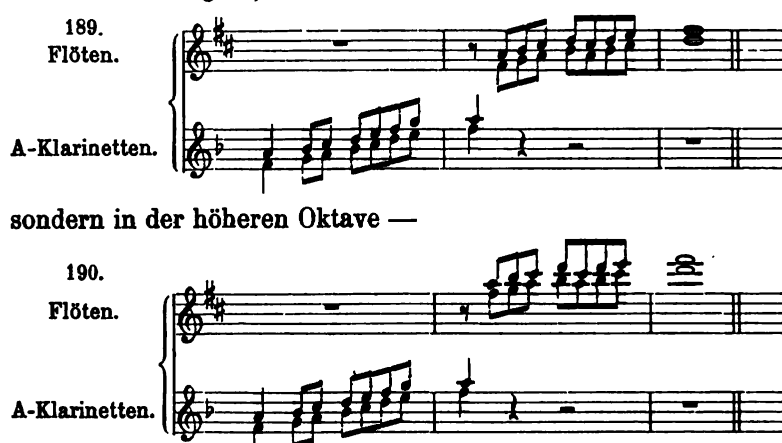
Wollen wir also irgend einen Satz von Klarinetten und Flöten in der Verdoppelung vortragen lassen, so darf dieselbe nicht im Einklange, wie hier bei a., oder wie bei b., —



sie muss in Oktaven —
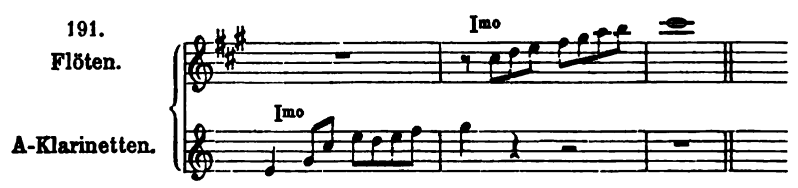
geschehen. Erst hier wirken die Flöten (freilich immer nach ihrem Vermögen und in ihrer Weise) mit gleicher Frische und Eindringlichkeit wie die Klarinetten, steigern also, was diese auszusprechen haben, in der angemessensten und in einer durchaus kräftigen Weise. Ebenso müsste ein Gang oder Satz, den die Flöten von

den Klarinetten aufnehmen und weiter führen sollten, nicht in derselben Tonregion, —



sondern in der höheren Oktave —

intoniert werden. Hier treten jedoch (wie wir schon S. 118 bei ähnlichem Anlass bemerken mussten) dann Abweichungen ein, wenn die wirkliche Fortführung (z. B. in diatonischen und chromatischen Gängen die Fortführung einer Tonleiter) in der Idee des Kunstwerkes nothwendig und auf ein und demselben Instrumente nicht darstellbar ist. So ist in diesem Satze —
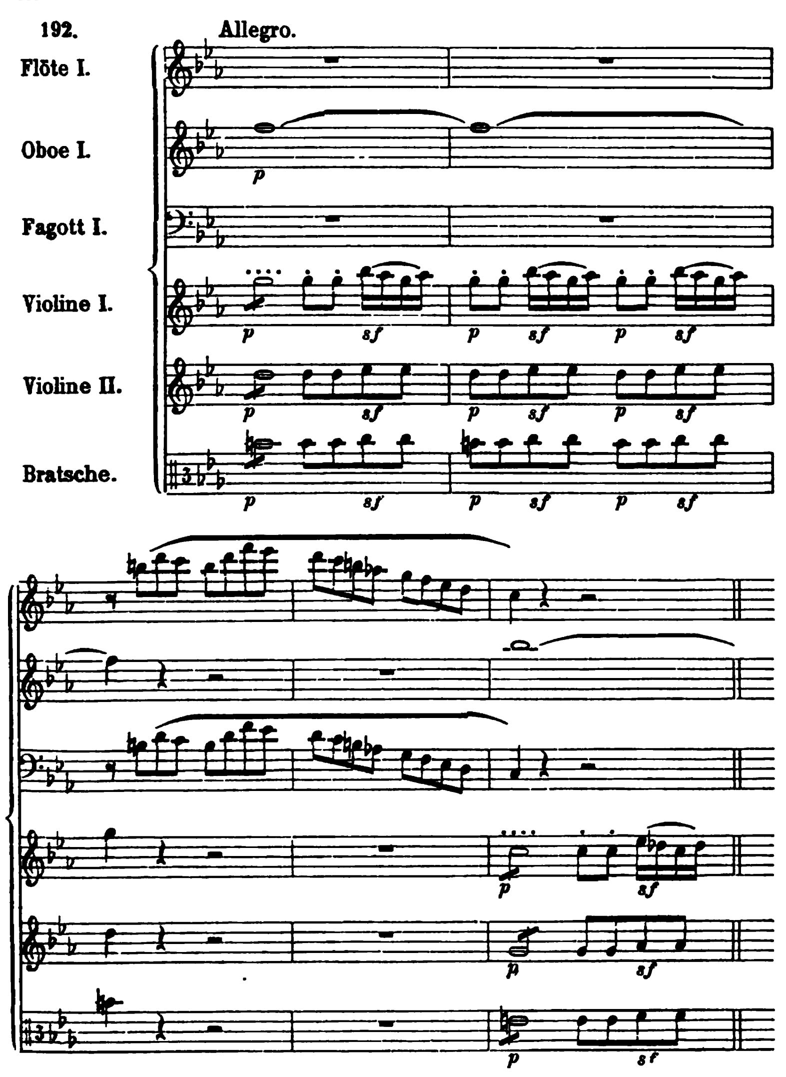


weder die Hinaufführung der Klarinette bis zum dreigestrichenen *e* (ertönt als *cis*), noch die Erhöhung der Flöte in die drei- und viergestrichene Oktave rathsam und ausführbar; der Gedanke des Komponisten lässt sich auf den vorgeschriebenen Instrumenten nicht anders, als oben geschehen, ausführen.

Wir kehren von diesem Falle, wo die Nothwendigkeit uns zwang, von unserem obigen Grundsatze (S. 165) abzugehen, auf den ersten Fall (Nr. 187) zurück. Würde so gesetzt, was wäre die Folge? Die Flöten würden das, was die Klarinetten volltönend und hell vernehmen lassen, in matten, verblasten Tönen geben. Diese Töne würden also den Klarinettenklang nicht etwa stärken und erhöhen, sondern mit ihrem hohlen Wesen gleichsam einhüllen und schwächen; die vereinten Instrumente würden weniger stark und volltönend wirken, als die Klarinetten allein. Es muss

also wie in Nr. 188 gesetzt werden, wenn der Zutritt der Flöten den Satz wirklich verstärken und nicht schwächen soll.

Noch einmal zeigen wir dieses Verhältniss der Flöten — ihren Registerstand gleichsam — zu den anderen Instrumenten an der bekannten anmuthig süssen Stelle im zweiten Theil der Zauberflöten-Ouvertüre. Mozart hat hier sein reizvolles Spiel mit dem Hauptmotive des Fugenthema's und unterbricht die wimmelnde Hast dieser Sätzchen durch denjenigen Gang, auf den es uns ankommt. Hier —
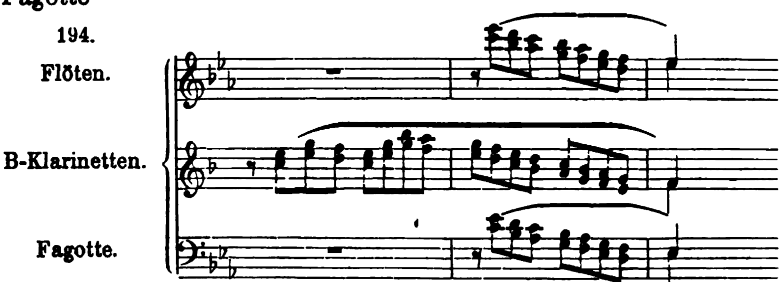


steht der ganze Satz. Betrachten wir das Fagott als tenorisierendes Instrument, in dem Register der Männerstimmen stehend: so würde ein diskantisierendes Instrument, z. B. Oboe oder Klarinette, den Fagottgang in dieser Tonlage —

193. 

(nämlich der Diskantlage) haben begleiten müssen. Dies bewährt Mozart auch an derselben Stelle, wo er zum Schluss derselben an der Stelle der Flöten Klarinetten einsetzt und nun Flöten und Fagotte —

194.



zutreten, die Fagotte (gleich den Männerstimmen) eine Oktave tiefer als die diskantisierenden Klarinetten, die Flöten eine Oktave höher, gleichsam als Klarinetten im Vierfusston.
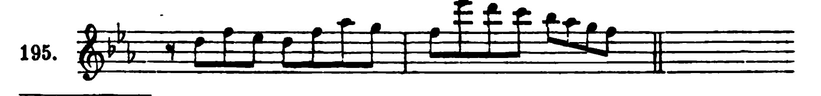
Fassen wir nun diese Betrachtungen zusammen, so ergeben sich aus ihnen zunächst drei sehr wichtige Lehren.

Erstens.

Die Flöten wirken nur eine Oktave höher als die Klarinetten mit einer diesen angemessenen Kraft.

Zweitens.

Sie können bei ihrem Zusammentritt mit Klarinetten und Fagotten in der Regel als Verdoppelung der Klarinetten in der höheren Oktave — und die Klarinetten als die eigentlich wesentlichen (realen) Stimmen, — folglich Klarinetten und Fagotte als der eigentliche Kern des Satzes (daher wir auch den Satz für Holzblasinstrumente S. 130 mit ihnen ausschliesslich begonnen haben) und Flöten als blosser Zusatz zur Verstärkung, Füllung u. s. w. angesehen werden*. Die Melodie des Sätzchens Nr. 194 ist also nicht etwa so —

195. 
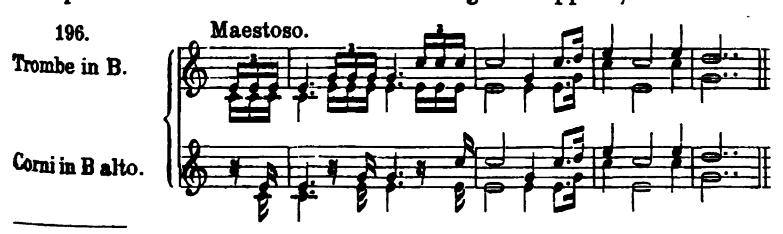
* Vergl. S. 171.

zu fassen, sondern so, wie sie in der Klarinettenstimme steht; so ist sie zuvor (Nr. 192) dagewesen und so, auf dem eingestrichenen *es* schliessend, wird sie von den Violinen auf demselben Ton aufgefasst und weiter geführt. Diese Auffassung leidet, wie jede Regel, ihre Ausnahmen, wird sich aber als leitender Grundsatz nützlich erweisen. Sie bezeichnet dem angehenden Tonsetzer sogleich den Mittelpunkt, von dem aus die Stimmen gesetzt und beurtheilt sein wollen. Es ist die mittlere Lage des Tonsystems, der von der Natur des Tonwesens selbst bezeichnete Sammelpunkt und Kern der Harmonie, den er in der Regel zuerst bedenken und besetzen und am kräftigsten befestigen muss.

Drittens

erkennen wir hier zum ersten Male*, dass nicht jeder Zutritt neuer Organe Verstärkung ist. Treten schwache Stimmen zu starken, z. B. Flöten mit ihrem matten Tonregister zu Klarinetten in der helleren Tonlage, wie in Nr. 187: so hat sich freilich die Zahl der Stimmen und die Schallmasse — die Masse der hörbar schwingenden Luft — unleugbar vermehrt. Aber der hellere Klang des kräftig wirkenden Instrumentes wird durch den matten Klang des schwachen oder in schwacher Wirkung zutretenden umhüllt und gedämpft. So wird, um ein Gleichniss zu gebrauchen, die Masse des Schwertes, wenn man es in seine Scheide steckt, allerdings vermehrt, die Schlagkraft und Schärfe der Klinge aber vermindert oder ganz aufgehoben.

Dass diese dritte Lehre, die wir dem Zutritt der Flöten zu den Klarinetten verdanken, sich nicht auf den einen Fall beschränkt, sondern noch vielfache Anwendung zulässt, erkennt Jeder im Voraus. Wir wollen sie gleich auf eine andere Zusammenstellung übertragen, zu der bald Gelegenheit sein wird, auf die von Trompeten und Hörnern. Die Trompete ist hell, scharf eindringend, schmetternd; das Horn ist dumpf oder dunkel, quellend rund, selbst im Forte weit entfernt von der Schmetterkraft der Trompete, beiläufig auch für die der Trompete eigenthümliche Schmetterfigur (S. 50) bei weitem weniger geschickt. Wollten wir nun einen Trompetensatz mit Hörnern im Einklang verdoppeln, z. B.
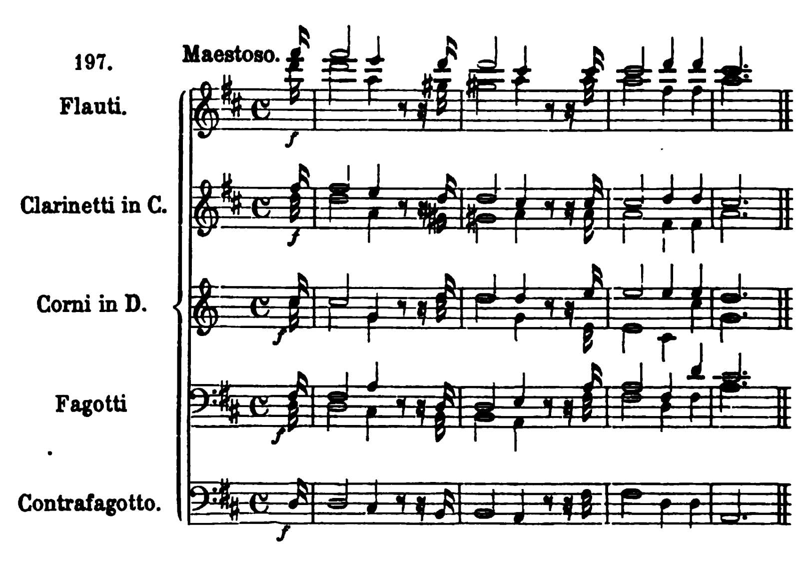


* Vergl. S. 92 und 107.

so würde zwar die Schallmasse vermehrt, die Schärfe der Trompeten aber und damit die Eindringlichkeit des Satzes beeinträchtigt*, — obgleich hier noch die Gedrungenheit günstig einwirkte, die dem Hornklang in den hohen Stimmungen eigen ist. Entfernte man die Hörner um eine Oktave (nähme man z.B. statt der hohen tiefe *B*-Hörner, oder *Es*-Trompeten und *Es*-Hörner), so würden die Trompeten wenigstens in ihrer eigenen Tonlage frei sein. Am ungehemmtesten, reinsten und kräftigsten würden sie wirken, am energischsten würde der Satz heraustreten, wenn die Trompeten allein gelassen würden und die Hörner ganz wegblieben. — Wollte man umgekehrt die Hörner (hoch *B*) noch enger den Trompeten anschliessen, sollten sie auch den Schmetterton derselben mitmachen, so würde damit die letzte Eigenthümlichkeit der Trompeten durch die mindere Beweglichkeit der Hörner unterdrückt.

Schreiten wir nunmehr zu der Bildung von Sätzen, so zeigen sich folgende Weisen der Verwendung für sie.
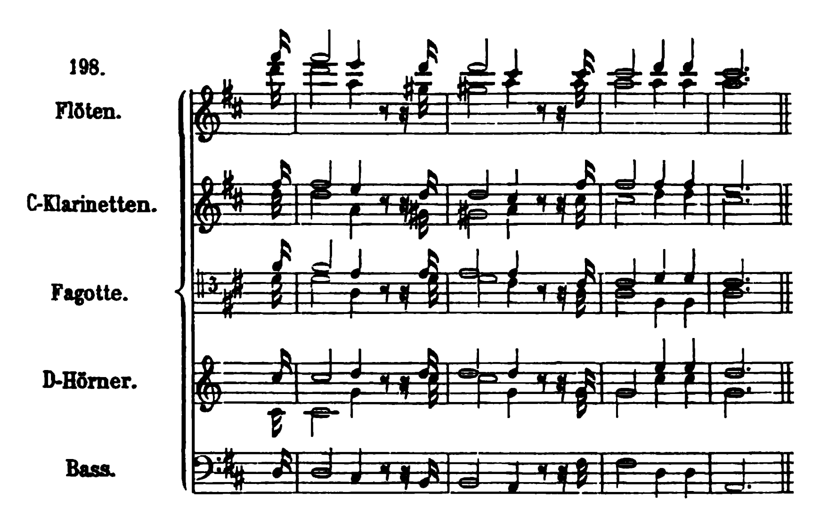
Erstens können alle Bläser zusammen harmonische Massen bilden. Hier —



stehe der erste Versuch. Für die Tonlage des Ganzen, für die etwas rauhen *D*-Hörner und die hohe Intonation der Flöten haben
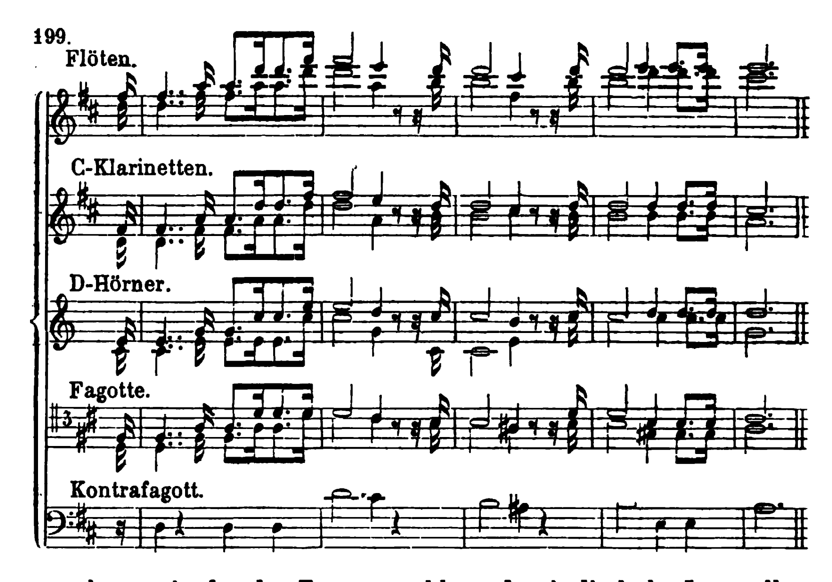
* Wer mit Farbengebung einigermassen Bescheid weiss, stelle sich die Wirkung der Trompeten als Scharlachroth vor. Führt man über diese Farbe ein Blau, so ist stofflich mehr Farbe angewendet; aber die Kraft der Lichtfarbe ist gebrochen, aus Roth ist schattiges Violett geworden.

wir statt der zu weichen *A*-Klarinetten die härteren in *C* genommen. Das zu weit abliegende Kontrafagott musste mit dem zweiten Fagott unterstützt werden; folglich war es rathsam, das erste Fagott auch tiefer zu setzen, um beide nicht zu trennen. Nun war zwischen den Ober- und Unterstimmen (zwischen Klarinetten und Fagotten) eine Leere entstanden, die zufriedenstellend ausgefüllt werden musste; dazu vereinigen sich die Hörner im Einklang. Hätten wir bereits irgend ein kräftigeres Blasinstrument oder deren mehrere, so dass wir nicht nöthig gehabt, die Fagotte von den übrigen Instrumenten wegzuziehen und in die — ohnehin für sie nicht günstige tiefere Lage zu bringen; dann würde der Satz sich eher so —



stellen. Hier wird der Hauptgedanke (in den Klarinetten und Flöten) noch von den Fagotten in wirksamer Tonlage unterstützt und die Hörner treten, ihrem weithintönenden Wesen gemäss, breit und volltönend in die Mitte. Bei dem zweiten Einsatze wird die Melodie vom zweiten Fagott, dagegen die vom ersten Horn übernommene Mittelstimme vom ersten unterstützt. Bei dem dritten Einsatze verdoppelt die zweite Klarinette den Gesang der ersten Flöte, die zweite Flöte und erste Klarinette werden Mittelstimmen, und beide Klarinetten gewinnen dabei eine bessere — nämlich höhere und helltönendere Lage und engeren Zusammenhalt.

Wollten wir endlich die weite Lage aufgeben, so könnte der Satz eine dritte Stellung —
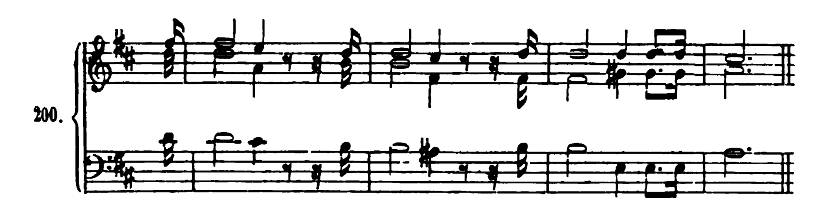


annehmen, in der der Zusammenklang durch die hohe Lage aller Instrumente und durch vierfache Verdoppelung noch gekräftigt wäre, die Melodie ebenfalls durch Verdoppelung der Klarinetten und Flöten durch Hörner noch stärker betont würde, — freilich aber das Kontrafagott zu seinen höchsten, gezwängt ansprechenden Tönen (um sie nur einführen zu können, haben wir eine Einführung in den ehemaligen Anfang vorausgeschickt) genöthigt wäre, überhaupt die vielfache Verdoppelung und die hohe und enge Lage aller Instrumente dem Ganzen etwas Gewaltsames aneignete, das in der ursprünglichen Anlage des Satzes (Nr. 197) keineswegs vorhanden oder veranlasst war. Zum Schluss übernimmt die erste Flöte, das erste Horn zu verdoppeln; Klarinette, zweite Flöte und zweites Horn können für die eigentliche Melodie um so eher genügen, da nichts verloren geht, wenn man wirklich zuletzt *e* statt *d* als Melodieton auffasst.

Beiläufig haben wir hier in Nr. 199 und vorher in Nr. 198 Fälle vor uns, wo (am Schlusse) die Flöte nicht blosse Verdoppelung der Klarinette ist, sondern ihre eigene Melodie geltend macht, so dass man diese und nicht die Klarinettenmelodie als Hauptstimme auffassen kann.* Dies kann man daher als Ausnahmen

* So wollen wir es uns auch gern gefallen lassen, wenn ein naturalistisch, nach dem blossen sinnlichen Eindruck Urtheilender den Mozart'schen Gang aus Nr. 194 — durch den anziehenden hohen Eintritt der Flöte verleitet — so auffasst, wie er in Nr. 195 geschrieben ist. Dann wäre dieselbe eine Ausnahme mehr, die ebensowenig den Grundsatz erschüttern könnte.

von dem S. 165 ausgesprochenen Grundsatz betrachten. Wie wenig sie aber den Grundsatz erschüttern, zeigt der Augenschein. Es ist klar, dass der Gedanke, — der Kern des Satzes kein anderer, als dieser —
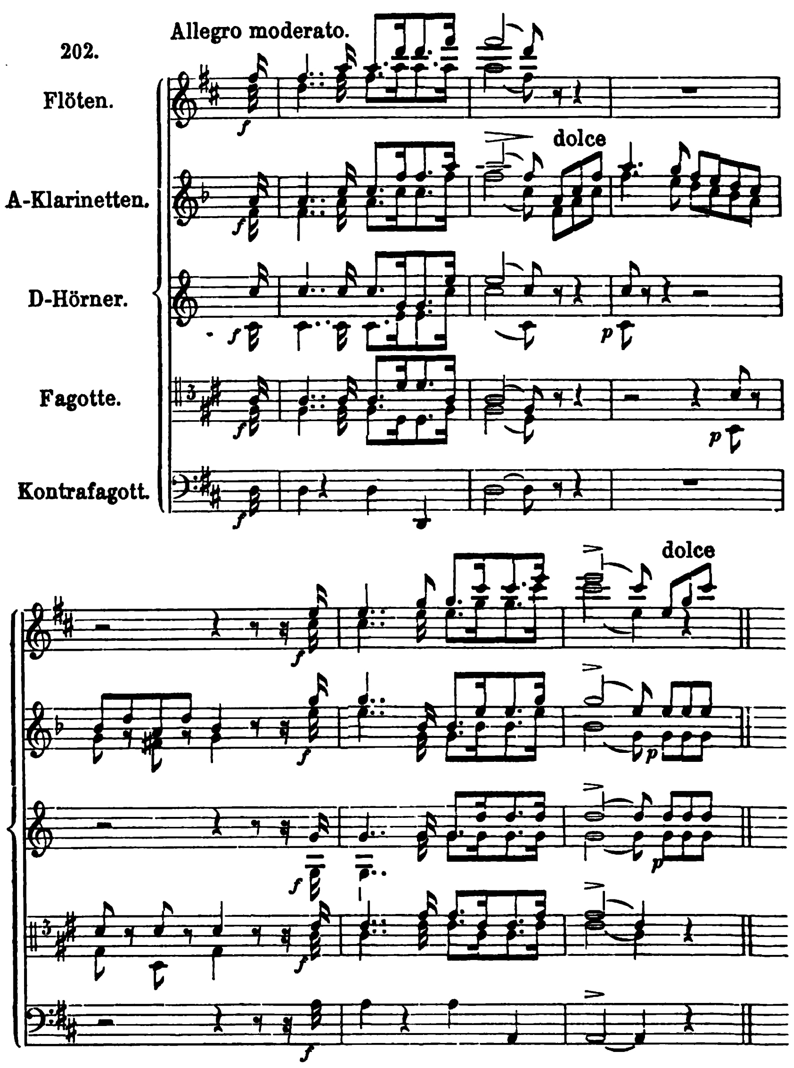


(drei- oder vierstimmig gesetzt, mit dieser oder der Schlusswendung von Nr. 195) gewesen, und dass man ihn zunächst auf das Geradeste und Einfachste hat aussprechen lassen, dann aber gelegentlich die Klarinette heller intonieren, oder die Schlussharmonie durch einen für die erste Flöte hervorgezogenen Ton in eine andere, höhere Lage bringen wollen. — Diese zweite Auffassung, in der die Flöten sich als wirkliche Melodieführer — und dann also die Klarinetten als deren blosse tiefer (in der Klarinettenregion) liegende Unterstützung — geltend machen, tritt dann besonders in ihr Recht, wenn der Zusammenhang des Ganzen eine hochliegende Melodie fordert, oder wenn der Chor der Bläser so eng vereint ist und zugleich die Flöten so kräftig eintreten, dass man die Bläser als eine ganz verschmolzene Masse auffassen und die Flöten als herrschende Stimme vernehmen kann. Das Letztere ist bei den vorigen Sätzen wohl der Fall, so gewiss auch ihr Kern wie in Nr. 200 aufzufassen ist. Das Erstere würde von dem Satze Nr. 192 selbst dann gelten, wenn Mozart der Flöte einen Klarinettenuntersatz (über dem Fagott oder statt desselben) gegeben hätte; denn die Lage der ersten Geige bezeichnet die Melodie —



als eine hochliegende, der Flötenregion angehörige.
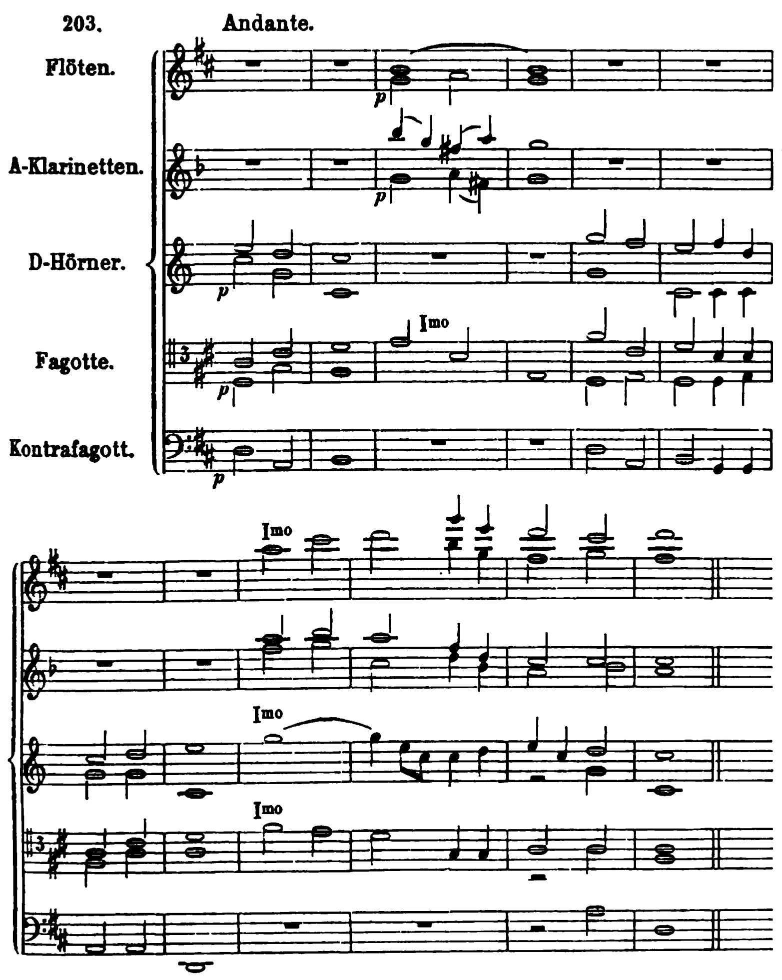
Zweitens haben wir nun noch mehr, wie früher, Stoff, den Gegensatz von grösseren und kleineren Massen darzustellen. Nr. 199 giebt uns folgendes Beispiel an die Hand. —



Statt der *C*-Klarinetten sind die weicheren *A*-Klarinetten genommen, die für den sanfteren Zwischensatz, von Hörnern und Fagotten unterstützt, geeigneter sind. Im Tutti (in der grösseren Masse) werden die Klarinetten durch Flöten in der Höhe verdoppelt und durch die festgeschlossene Masse der Hörner und Fagotte getragen; diese mittlere Lage unterstützt zwar die Hauptstimmen, ohne sich ihnen jedoch zu sklavisch, Ton für Ton, anzuschliessen. Es haben sich — abgesehen von dem einfacher gesetzten Kontrafagott — zwei zwar eng zusammengehörige, aber doch unter-

scheidbare Massen gebildet: die höhere melodieführende von Flöten und Klarinetten — und die tiefere harmonieausfüllende von Hörnern und Fagotten.

Drittens haben wir nun erst genügenden Stoff, den Gegensatz von Höhe und Tiefe in Massen darzustellen, z. B. hier, —
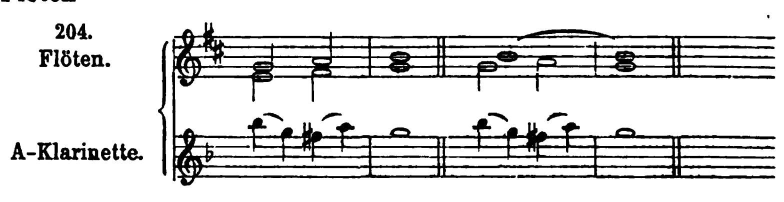


zu dem früher für die höhere Masse nichts als Klarinetten zu Gebote gestanden hätten. Jetzt haben wir ausser den Klarinetten noch ein anderes und zwar höher liegendes Stimmregister. Im vorliegenden Beispiel (das man sich als Fragment, vielleicht als Schluss eines grösseren Satzes denken mag) ist die höhere Masse von einem Fagott, dann von Fagott und Horn unterstützt.

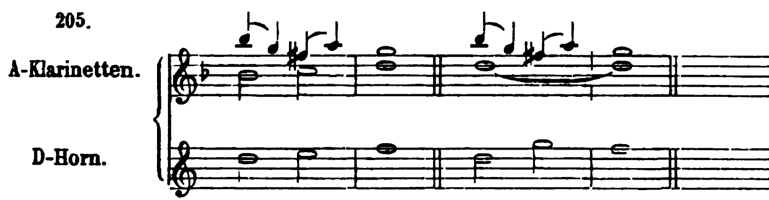
Allerdings haben zur Darstellung dieses Gedankens eigenthümliche, im Bisherigen noch nicht zur Sprache gekommene Wege eingeschlagen werden müssen. In der tieferen Masse führt das erte Horn vermöge seiner überlegenen Schallkraft und der Anmuth seines Klanges die Melodie; ihm zunächst tritt das erste Fagott mit seinen eindringlichen höheren Tönen: beide Stimmpaare mischen sich so, das der muthigere Hornklang wohl die Melodie heben kann, doch aber durch die dumpfer, gedrängter hineinredenden Fagotte eine tiefere Schattierung über das Ganze sich breitet. Den reinsten Gegensatz hätten nun Flöten und Klarinetten (allenfalls mit einem Horn, wenn das Tonvermögen desselben genügt hätte) gegeben: Höhe und heller Luftklang gegenüber der dunkleren Färbung und tieferen Lage. Hier sollte der Zutritt des Fagotts vor allem die Stimmung des Anfanges weiter klingen lassen und einheitvoll durchführen; dann durfte man auch durch den fremden Fagottklang anreizende Einmischung (S. 119) für die ohnehin zu gleichförmige höhere Masse hoffen. — Noch auffallender kann nach dem Bisherigen der Gebrauch der Flöten Takt 3 und 4 sein; sie dienen als Mittelstimmen zwischen den Klarinetten, und zwar in ihrer matteren Tonlage. Allein — andere Instrumente für die Mittelstimmen waren nicht vorhanden. Hätten wir die Melodie der Flöte, die Mittelstimmen aber den Klarinetten geben wollen, so wäre dieselbe entweder (in der zweigestrichenen Oktave) zu unkräftig und besonders zu kühl, zu wenig angeregt und anregend (S. 169) aufgetreten, oder wir hätten sie zu Gunsten der Flöte in die höhere Oktave legen müssen. Aber dies sowohl, wie überhaupt der Flötenklang wäre ihr und dem Zusammenhang des Ganzen nicht angemessen gewesen. — Bei dem zweiten Eintritt der höheren Masse hebt sich die Melodie, gleichsam aus Takt 3 und 4 heraus; hier tritt die Flöte wieder in ihre gebührende Tonlage und wird melodieführend (also wieder eine Abweichung von dem S. 165 ausgesprochenen Grundsatz), während die Klarinetten als Mittelstimmen dienen.

Dass diese Gegensätze und Massen auf noch mannigfaltigere Weise sich bilden lassen, ist gewiss. Wir hätten in Nr. 203 die tiefere Masse durch tiefgelegte Klarinetten vergrössern, die erste höhere auf Klarinetten und Flöten, oder eine Klarinette und zwei Flöten —

204.
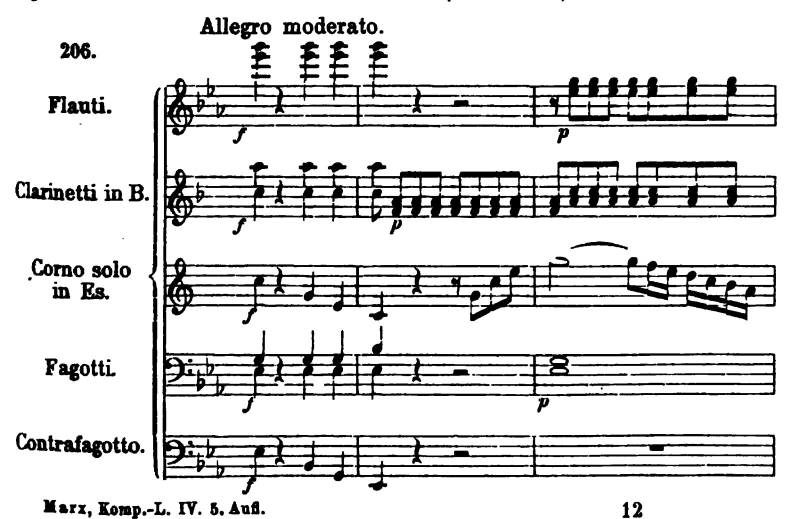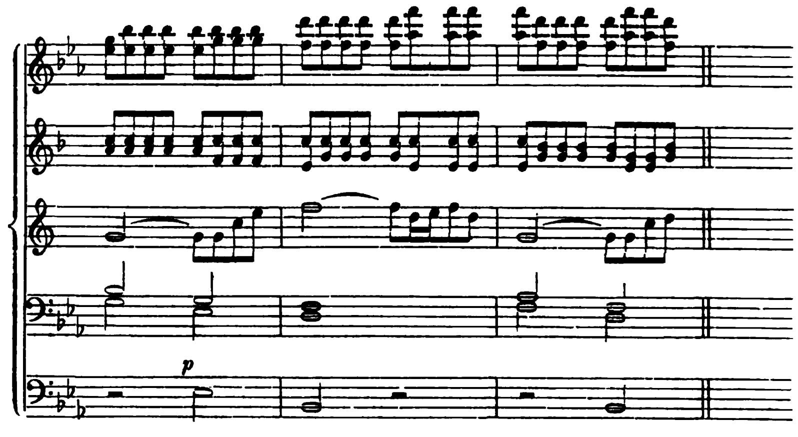


(die Flöten würden freilich etwas verblasen klingen), oder Klarinetten und ein Horn —



beschränken können. Selbst in Tuttisätzen mit verdoppelnden Stimmen (wie z. B. in Nr. 199 oder 202) kann dem Ganzen mehr Leichtigkeit und der Melodie mehr Eindringlichkeit gegeben werden, wenn man nur die erste Flöte die Melodie — natürlich in der höheren Oktave — verdoppeln, die zweite schweigen lässt. Alle diese Besonderheiten werden dem Durcharbeiten und geistigen Durchhören des Schülers überlassen.

Viertens endlich bietet sich uns eine reichere Auswahl hinsichts des melodieführenden Instrumentes. Allerdings wird hier im Allgemeinen die Klarinette, besonders wenn wir eine dritte als Prinzipalstimme nehmen können, stets den Vorzug behaupten; als Diskantinstrument gebührt er ihr vor den tieferliegenden, vermöge ihrer überlegenen Schallkraft und ihres wärmeren, vielseitigeren Ausdruckes fähigeren Klanges vor den Flöten. Allein der besondere Sinn eines Satzes, das Bedürfniss hoher Melodielage, schon der Wunsch, dem Ganzen Wechsel und Mannigfaltigkeit zu geben, kann die Flöte an die Stelle der Klarinette berufen oder beide abwechseln lassen. Aus gleichen Gründen kann gelegentlich einer tieferen Mittelstimme, wie hier, —
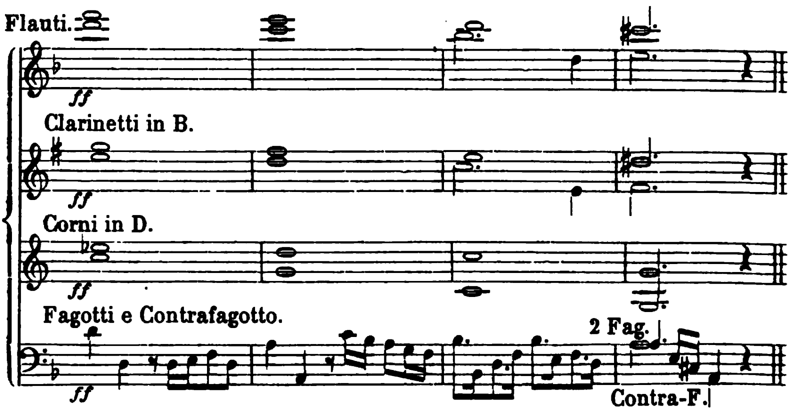




oder dem Basse —



207. Maestoso.



die vorherrschende Melodie übergeben werden; von den Mittelstimmen würde vorzugsweise das Horn durch seine Schallkraft und Klangschöne für Melodie geeignet sein. Das einzelne Fagott wäre meist zu schwach; wollte man aber beide Fagotte vereinen, so bliebe nur das fernliegende und dumpfe Kontrafagott für den Bass übrig. —

Dass übrigens der Stimm- wie der Massenwechsel nicht willkürlich, nach Laune und ungeordnet geschehen darf, ist schon aus der Formlehre von selbst einleuchtend. Jedes Instrument ist für die Stimme einer Person zu achten, — eines Wesens, das Selbständigkeit hat, das Recht, sich voll auszusprechen und seiner Eigenthümlichkeit nach zu behaupten; jede Instrumentenmasse ist einem Chor, einer vereinigten Anzahl von Individuen gleich zu

achten. So wenig wir in irgend einer Form Stimmen willkürlich wegwerfen dürfen, so wenig darf es im Orchestersatz geschehen. Und noch weniger. Denn im Orchester sind die einzelnen Instrumente durch die Verschiedenheit des Klanges noch bestimmter und kenntlicher von einander geschieden, als etwa die Stimmen in einem Klavier- oder Orgelsatze; folglich wird jede leichter aufgefasst und verfolgt und ein etwaiger Fehlgriff oder Mangel in ihrem Eintreten oder Absetzen um so deutlicher und empfindlicher bemerkt. Hier haben also unsere längst beobachteten Regeln über den Eintritt und das Ausscheiden der Stimmen doppelten Anspruch auf Geltung.

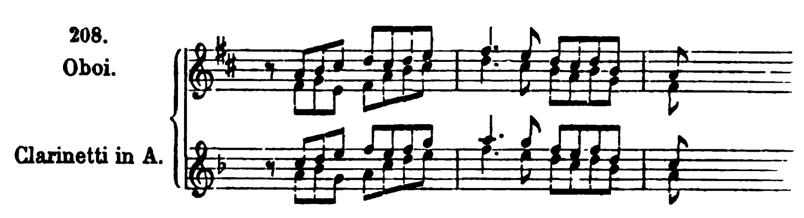
§ 22. **Zutritt der Oboen.** Bei den Versuchen des vorigen Abschnittes wurden unserer Blasharmonie Flöten zugesellt, weil diese den Klarinetten am ähnlichsten und darum zur innigsten Verschmelzung mit ihnen am geschicktesten sind. So gewiss das wahr ist, so liegt doch eben in der Aehnlichkeit beider Instrumentenarten eine gewisse Eintönigkeit, die leicht Mattigkeit zur Folge haben kann. Klarinetten und Flöten sind dem Klange nach zu ähnlich, als dass sie sich als verschiedene Stimmen deutlich auffassen liesen; die letzteren sind — wo man sie nach ihrer nächstliegenden Bestimmung behandelt — gewissermassen nur Wiederholung der ersteren in der höheren Oktave.

Anders stellt sich das Verhältniss zu den Oboen.
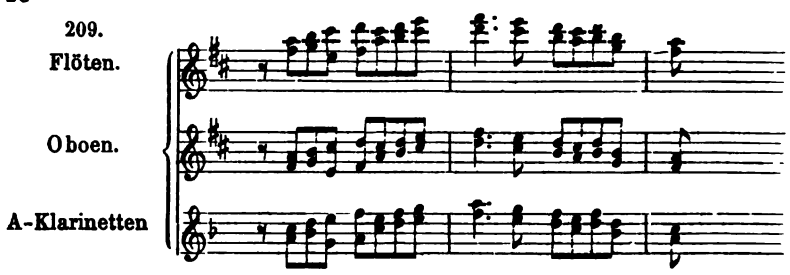
Die Oboe ist mit ihrem scharfgeschnittenen, spröden, in der Tiefe härtlich und herb, in der Höhe fein eindringenden Klang von allen uns bis jetzt zugänglichen Instrumenten, namentlich von dem üppig schwellenden Klang der Klarinetten, und noch mehr von den Flöten in ihrer weichen, runden, kühlen Klangweise durchaus geschieden. Durch sie kommt in den bisher zu gleichartigen Zusammenklang das erste fremde, nicht in den anderen aufgehende, sondern sich behauptende und durchsetzende Wesen; sie bringt den Gegensatz, weckt den Reiz.

Am nächsten steht sie, der Tonregion nach, zu der Klarinette. Diese hat die Töne der kleinen Oktave für sich allein, ist in der eingestrichenen Oktave zwar nicht so eingreifend wie die Oboe, aber doch nicht gar zu schwach, hat auch in der zweigestrichenen Oktave ihren günstigsten, von Grellheit und Schwäche gleich weit entfernten Klang, wie die Oboe in ihrer Weise ebenfalls. Dagegen ist die Flöte in der eingestrichenen Oktave viel zu schwach, um neben der Oboe in derselben Tonregion bestehen zu können; und wo sie ihre Kraft gewinnt, — in der dreigestrichenen Oktave, — da findet die Oboe die Grenze ihres Wirkens.

Daher ist die nächste Bestimmung der Oboen im Tuttisatze: mit den Klarinetten zu gehen, dieselben in gleicher Tonhöhe, z. B.



zu verdoppeln, während sich umgekehrt die Flöten zu den Oboen ebenso verhalten wie zu den Klarinetten, nämlich als Instrumente gleichsam (S. 165) von Vierfusston, mithin sie der Regel nach in der Oktave verdoppeln. Der obige Satz würde also mit Flöten so —



zu stehen kommen.

So viel, um die Stellung der Oboen vorerst im Allgemeinen, namentlich hinsichts der Tonregion zu bestimmen. Dies kann jedoch nicht genügen, wenn es um treffende, charakteristische Wendungen zu thun ist. Hierzu müssen wir die Weise der Oboe und ihr Verhältniss zu jedem der anderen Instrumente beobachten.
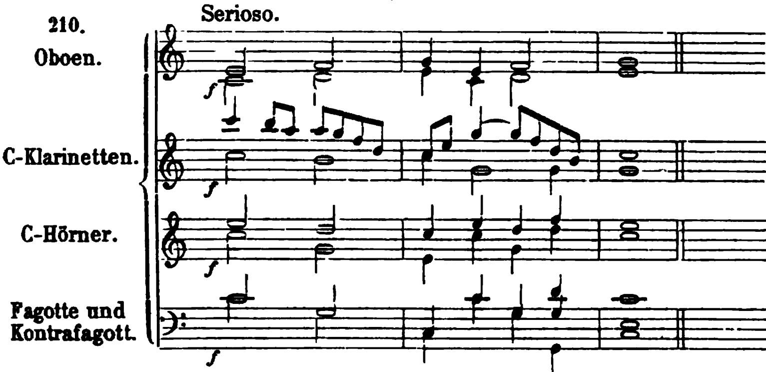
1. Oboe und Klarinette.

Die Schallkraft der Oboe ist am stärksten, ihr Schall namentlich am gefülltesten, stoffhaltigsten in der unteren Tonregion (S. 157), in derselben Tonlage, wo die Klarinette gerade ihre stillste Partie hat, — wenn auch bei weitem nicht zu der Mattigkeit der Flöte (S. 159) herabsinkt. In der zweiten Oktave werden die Töne der Oboe spitzer, aber auch feiner und weniger materiell, die Klarinettentöne dagegen werden gedrungener, mächtiger, zuletzt gellend. Ueberall aber bieten Klarinette und Oboe den Gegensatz von quellendem und rundem (Klarinette) und von scharfkantig oder spitz eindringendem Klang (Oboe) dar.
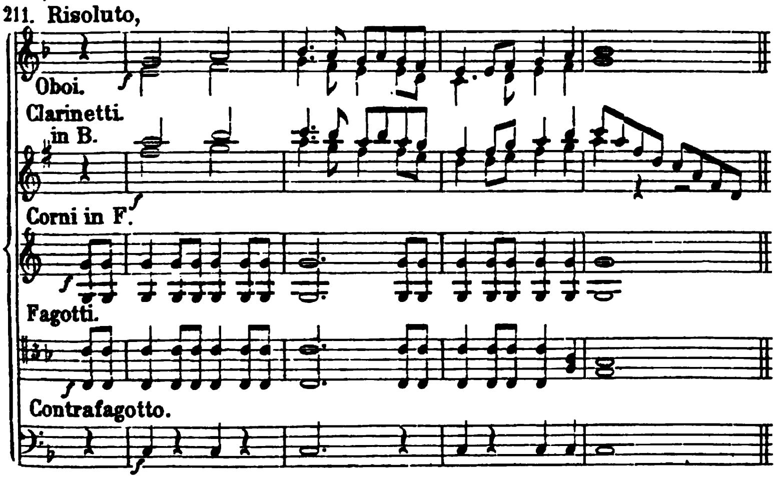
Hiernach ist die Anwendung beider Instrumente zu erwägen.

Findet man nur den Klang der Oboe, oder nur den der Klarinette dem Sinn seines Satzes angemessen und dabei die eine Instrumentenart ausreichend, so entsagt man, wie sich von selbst versteht, der anderen ganz.

Will man, ohne besondere Rücksicht auf den eigenthümlichen Klangcharakter, von beiden Instrumentenarten nur die stärkste Wirkung: so muss man jede in ihre mächtigste Region versetzen, die Klarinetten also höher stellen, als die Oboen. Hier —



haben wir mit Zuziehung einiger Instrumente (deren Beitritt die scharfe Lage der Oboen und Klarinetten rechtfertigen kann, indem sie einen angemessenen starken Untersatz bieten) ein Beispiel gegeben, in welchem die hoch und hell, — schon etwas grell einsetzende Klarinettenmelodie eine ihr gewachsene Unterlage fordert und damit den Oboensatz in den scharfkantigen und materiellsten Tönen der untersten Oktave rechtfertigt. Das Schnarrende und Quarrende dieser Tonlage — besonders bei dem ersten Einsatze — wird durch den quellenden und mächtigen Klang der hocheinsetzenden Hörner und durch den starken Bass, auch durch Mitwirkung der hinzutretenden zweiten Klarinette umhüllt und ermässigt. Wenn in diesem Beispiele die Melodie bestimmend war, so tritt hier —



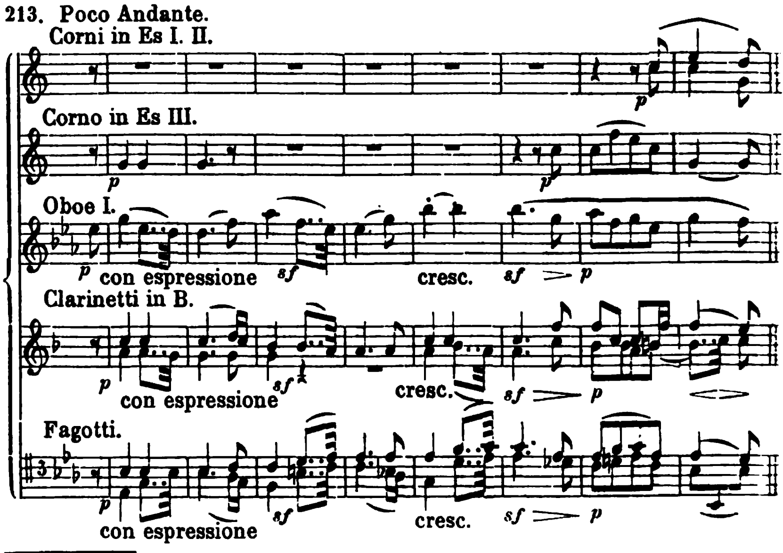
nur die reine Neigung zu der kräftigsten und schärfsten Intonation des ganzen Satzes hervor. Man kehre diesen Satz um, gebe die Oboenpartie den Klarinetten, die Klarinettenpartie den Oboen: so hat er die Hälfte seiner Schallkraft und Eindringlichkeit eingebüsst und sein Charakter ist verändert. Dann würde auch die Verstärkung des Haltetones übertrieben sein, man müsste ihn den Hörnern allein überlassen und die Fagotte — etwa in dieser Weise —

212. 

(die Klarinetten — mit der jetzigen Oboepartie — schlössen auf *e–g*) zur Unterstützung der Hauptstimmen verwenden; das Kontrafagott bliebe dann besser ganz weg.

Bedarf man umgekehrt nicht einer besonderen Kraft und Schärfe, sondern nur des Zusammenklanges der Holzbläser, so wird man besser thun, die Oboen in die höhere und feinere, die Klarinetten aber in ihre tiefere und sanfter ansprechende Tonlage zu bringen. Dies ist die gewöhnliche Setzweise, theils weil es den Komponisten meist um Wohllaut eher als um charakteristische Schärfe zu thun ist, theils weil sich allerdings im Orchester noch andere — bisweilen blos wohllautendere, bisweilen aber auch charakterisierende — Organe für mächtigen oder scharfen Ausdruck vorfinden. Indess muss der Künstler jedes Mittel kennen und bereit haben, und keines aus Weichlichkeit oder Schönthuerei scheuen, wenn es der Idee seines Werkes entspricht. Für jene Weise geben wir ein Beispiel aus dem Finale von Beethoven's Eroica* —

213. Poco Andante.



* S. 214 der bei Simrock herausgekommenen Partitur.
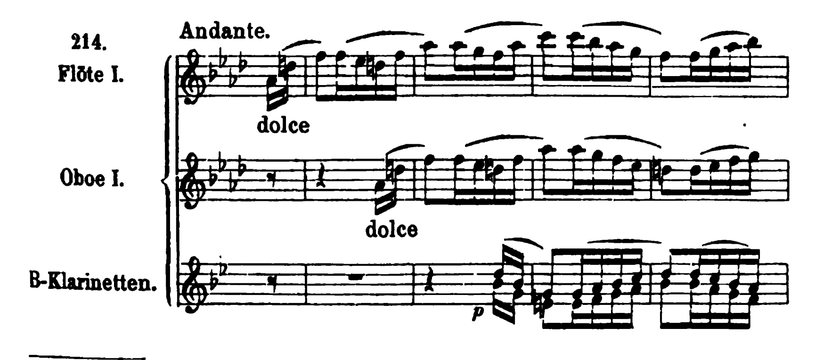
Dass für diese Melodie und die Idee des ganzen Satzes die Oboe das einzig geeignete Instrument für die Hauptstimme war, kommt hier nicht in Betracht. Wenn man auch die Klarinette für ebenso angemessen halten wollte, so würde doch die Oboe den Vorzug erhalten müssen, weil Klarinetten wohl einen mässigen und verschmelzenden Untersatz für Oboen, nicht aber diese für jene abgeben können.

Wir wenden uns zu dem Verhältnisse von
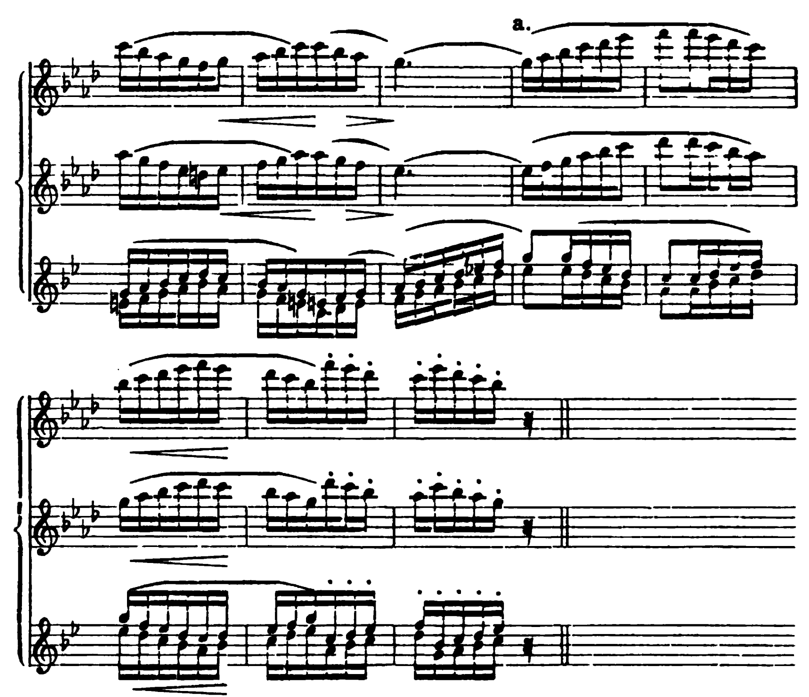
2. Oboe und Flöte.

Die Oboe bildet durchweg den entschiedensten Gegensatz zur Flöte. Sie hat ihre vollsten und materiellsten Klänge, wo die Flöte matt und blass anspricht, sie wird spitz, wo die Flöte Rundung und Fülle gewinnt, sie muss schweigen, wo die Flöte zur höchsten Kraft gelangt; ihr Klang ist materiell, scharfgeschnitten, einschneidend oder spitz eindringend, während der Flötenklang luftartig, weich und glatt, selbst in der stärker ansprechenden Höhe noch rund ist. Wie können diese beiden Instrumente mit einander gehen? — Dies muss sorgfältig erwogen werden, wenn nicht Missverhältnisse entstehen sollen.

Oboen für sich allein als Untersatz für die Flöte werden in den meisten Fällen zu scharf, Flöten als Unterlage für eine Oboenmelodie für sich allein umgekehrt zu matt und schwach sein. Treten aber andere Instrumente als Unterlage hinzu, so können Flöte und Oboe einen reizvollen Gegensatz unter einander und zu jenen bilden. Das Andante* von Beethovens *C*moll-Symphonie bietet ein treffendes Beispiel dazu in einem aus dem Hauptsatz entspringenden Gange. —



* S. 67 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.
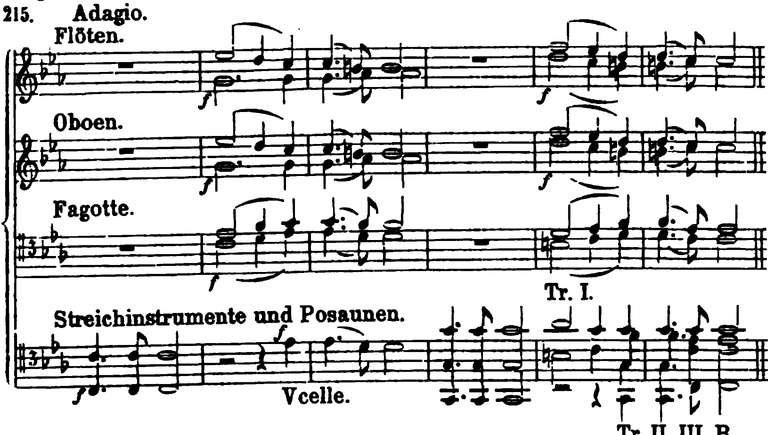


Die Schärfe der Oboe wird umhüllt und gemildert durch die dicht darüber liegende Flöte und den Gegensatz der weichen, erst bei dem höchsten Aufschwung* der Oberstimmen heller werdenden Klarinetten. Zugleich aber schärft und würzt sie den Zusammenklang der weichen Instrumente und kommt besonders der kühlen Flöte zu Hülfe; sie unterstützt die tieferen und matteren Tonlagen derselben mit ihrem Mark, und ihre spitzeren, leicht einschneidenden Töne werden von den volleren und doch weicheren der Flöte überdeckt. Nähme man statt der Oboe eine zweite Flöte, so würde das Ganze fade und flau klingen; nähme man — wäre es auch nur für die erste Hälfte — statt der Flöte noch ein Oboe, so würde das Ganze breit, herb und schnarrend, Fluss und Schmelz wären verloren.

Daher gereicht auch die Verdoppelung der Oboen durch Flöten im Einklange (wie wir schon früher, S. 166, bei weichen und scharfen Instrumenten befunden haben) zwar zur grösseren

* Hier haben wir wieder einen Beleg für die Ueberlegenheit des melodischen Elementes über das harmonische, wovon früher (Th. I. S. 118) mehrmals zu reden gewesen. Der Zusammenklang von *des-es-f-g* in derselben Oktave oben bei a. ist harmonisch nicht zu rechtfertigen, aber die Stimmentwickelung eine Nothwendigkeit — und darum jener Zusammenklang recht.
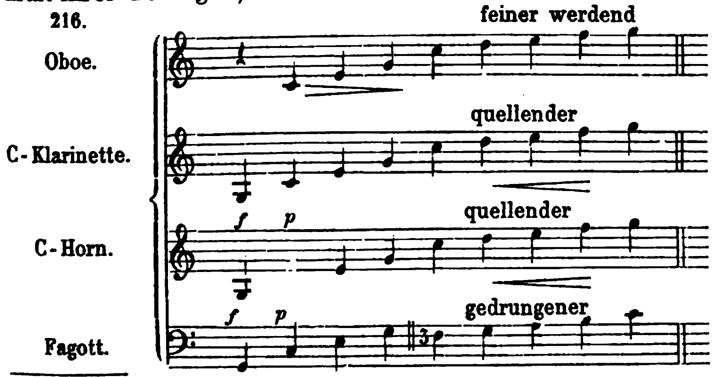
Schallfüllung, nicht aber zur Verschärfung, sondern zur Milderung des Klanges. Statt vieler Beispiele stehe hier —



der Eingang zu der Prüfungsscene in Mozart's Zauberflöte*, Flöten wären zu matt, Oboen zu scharf, Klarinetten zu üppig gewesen. Die Schärfe und Milde der Oboen und Flöten musste verschmolzen werden zu einer Mischfarbe (wie Blau und Karmin zu Violett), um dem mysteriösen Charakter der Scene gleich vom ersten Anfang den rechten Klang zu gewähren. — Die hochgedrückten Fagotte, das eingreifende Violoncell, die Altposaune thun das Ihrige dazu.

3. Oboe mit Fagott und Waldhorn.
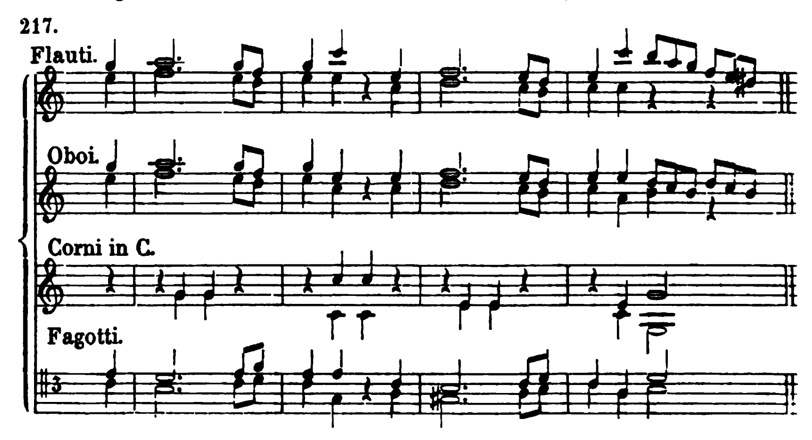
Von Fagott und Waldhorn ist die Oboe schon durch die Tonregion geschieden, sie kann sich ihnen nicht so weit nähern wie die Klarinette. Auch kann sie nicht so angemessen wie die Klarinette in der höheren Oktave decken oder begleiten, da die Schallkraft ihrer Tonlagen, — wie dieses Schema —



* S. 284 der bei Simrock in Bonn erschienenen Partitur.

veranschaulicht, — mit jenen nicht übereinstimmt. Endlich ist ihre Klangweise und selbst ihr Tonsystem, besonders von dem Hornklange, gänzlich verschieden; das Horn luftartig, quellend, weithin tönend, verhallend, die Oboe materiell, scharf, positiv begrenzt, stets bestimmt; das Horn zu akkordischen Figuren, überhaupt zum Aufschwunge geeignet und geneigt, die Oboe gerade für sie dem Charakter nach ungünstig, — scharf, fein und innig, nicht aber schwungvoll sich aussprechend.

Näher steht sie dem Fagott, das materieller, begrenzter ist als Horn und selbst Klarinette; aber hier ist wieder der Unterschied der Schallkraft erheblich und macht den Zutritt vermittelnder Instrumente, — wenn es Holzblasinstrumente sein sollen, am besten der Klarinetten, — wünschenswerth. Selbst die Flöten können hier (wie schon an Nr. 215 gezeigt worden) hülfreich werden. Legt man sie mit den Oboen im Einklang zusammen, —
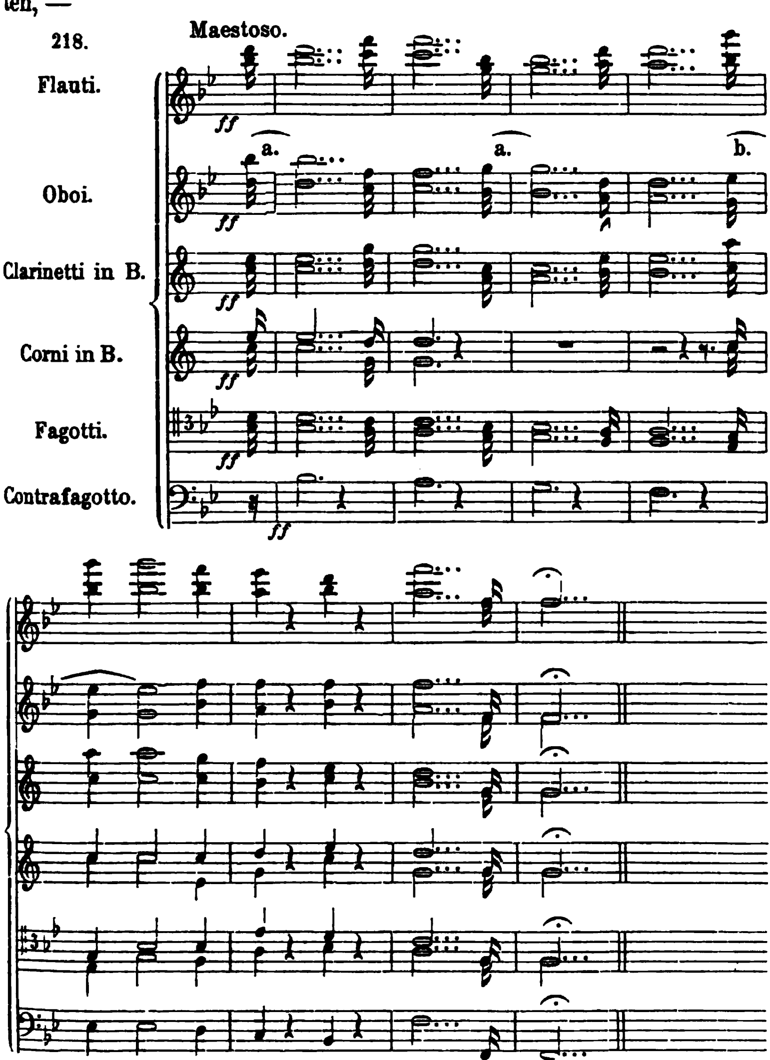


so umhüllen und mildern sie als weichere Instrumente (S. 166) die Schärfe derselben; legt man sie höher, so decken sie, wie schon bei Nr. 214 zur Sprache gekommen. Nur ist im vorstehenden Satze keine Nothwendigkeit ersichtlich, eben diese Instrumente zu nehmen. Man hätte statt der Flöten Klarinetten, oder diese allein nehmen können.

Nach diesen gesonderten Betrachtungen wird die Verwendung der Oboen im Verein mit unserem bisherigen Orchester leichter und sicherer gelingen.
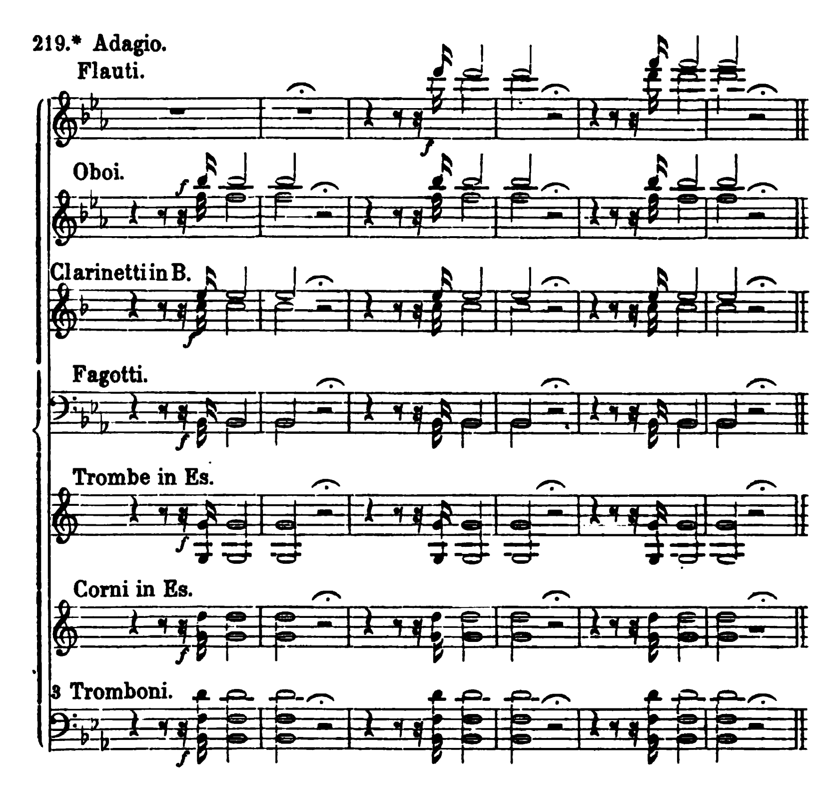
Sollen die vereinigten Bläser Masse bilden, so können die Oboen zunächst als blosse Verstärkung der Klarinetten mit denselben in Einklang gehen, wie in Nr. 209, oder auch in Oktaven, wie in Nr. 211, und in der umgekehrten, ebenfalls schon S. 181 betrachteten Weise. Auch der seltenere Fall ihres Vereins mit

den Flöten ist in Nr. 217 schon aufgewiesen worden. Inniger werden die Instrumente zu einer Masse verschmolzen, wenn Flöten und Klarinetten — als die verwandtesten höheren Stimmen — einander verdoppeln und die Oboen verbindend dazwischen treten, —



indem sie den unteren Flöten- und oberen Klarinettenton verdoppeln, wie oben bei a., oder die Klarinetten verstärken, weil dies ihrer Lage zusagt, oder Zwischentöne zwischen die Flöten oder Klarinetten (letzteres oben bei b.) einschieben und durch die-

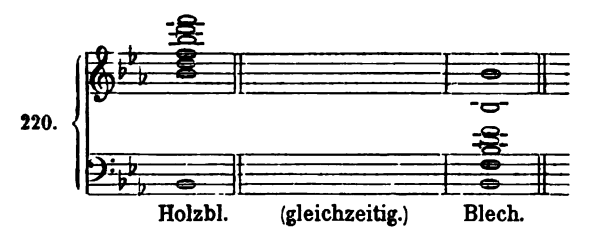
selben die Reihe der über einander gestellten Harmonietöne ausfüllen. Treten zu einem solchen Akkordaufbau nicht blos ein Paar Hörner, sondern auch noch Trompeten und Posaunen: so entfaltet der Bläserchor seine ganze Pracht. Eine kleine Probe davon giebt die Einleitung zum zweiten Theil von Mozart's Ouvertüre zur Zauberflöte —



Hier legen sich zwei Massen an und in einander; erstens die Holzbläser in den sechs Oberstimmen den Akkord vollständig besetzend, die Fagotte den Grundton mehr als zwei Oktaven davon entfernt nehmend; zweitens das Blech in voller Lage vom Grundton der Röhre bis zum tiefsten Ton der Oberstimmen —
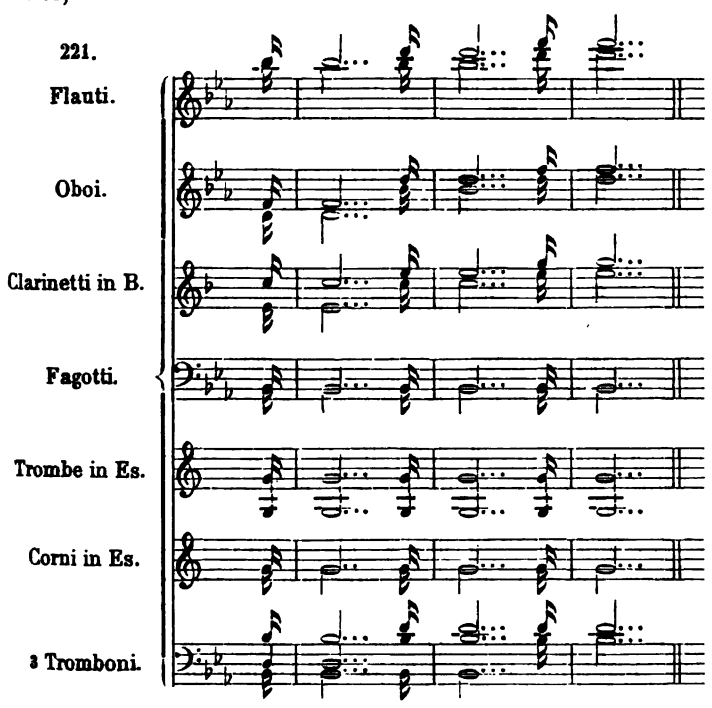
* Hier — man vergleiche die Anm. S. 146 und die Allg. Musiklehre S. 186 — tritt der Blechchor in der Anordnung der Partitur unter den Chor der Holzblasinstrumente, weil auch in ihm der Bass vollständig enthalten ist und nun die Oberstimmen, die in den Röhren enthalten sind, auch die oberste Stelle (Allg. Musiklehre S. 187) erhalten.

220.



dazu- und in die Röhre hineintretend, das Ganze in breiter, voller Pracht der Vielstimmigkeit. Dies ist der Intention des Satzes vollkommen angemessen. Wäre sie aber eine andere gewesen, wäre es dem Komponisten um die möglichst energische Angabe dieser Akkorde zu thun gewesen, so würde ein Zusammenziehen der kräftigeren Instrumente in die Mitte der Harmonie, etwa in dieser Weise, —

221.

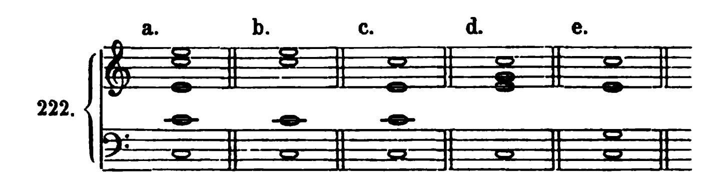


wirksamer gewesen sein. Hier sind die Flöten blosse Verdoppelung ihrer Unterlagen; die Oboen mischen ihre Schärfe mit der Helligkeit und Gefülltheit der Klarinetten; die Hörner haben die müssige Quinte des Akkordes (Th. I. S. 97) aufgegeben und ihre Kraft auf die Oktave des Grundtones geworfen; die Posaunen

haben sich aus ihrer breiten, prachtvollen und schöngeordneten (S. 68) Lage auf die entscheidendsten Akkordtöne zurückgezogen; — ob nicht das Zusammentreten von Bass- und Tenorposaune zuletzt auf dem hohen *b* übertrieben heftig und dröhnend sei? — muss der Sinn und Zusammenhang der ganzen Komposition zeigen. An dieser Stelle hat die Bassposaune, bei dem ersten Einsatz haben die beiden Oboen und die Tenorposaune ihre harten Tonlagen besetzt; dies ist der Grund, warum die Oboen nicht auch hier die Klarinetten blos verdoppeln.

Es knüpft sich hier noch eine Betrachtung von Wichtigkeit an, die nicht früher anschaulich zu machen gewesen.

Schon vielfältig — durch die ganze Lehre — ist auf den Sinn der verschiedenen Intervalle* hingedeutet worden; wir haben namentlich längst erkannt, dass von den im tonischen Dreiklang enthaltenen Intervallen die Oktave Verstärkung und Bekräftigung des Grundtones ist, die Terz festbestimmten, eingreifenden Charakter hat, die Sexte sanft, fliessend, gemilderte Umkehrung der Terz ist, die Quinte ein weit — in das Unbestimmte hintönendes, und darum in sich selber nicht bestimmtes Wesen hat. Dass dieser Sinn der Intervalle nicht blos in der Melodie, sondern auch in der Harmonie zum Ausdruck kommt, dass — um nur ein einziges Beispiel zu geben, der Dreiklang —



mit verdoppelter Terz (a.) von dieser Terz** überschrieen und selbst schreiend, mit obenliegender Terz (b.) scharf eingreifend, ohne Quinte (c.) heller tönend wird, als mit der eingemischten Quinte (d.), und am mildesten wirkt, wenn (e.) alle Intervalle in weiter Harmonie sich auseinandersetzen, — ist bekannt. Daher greifen die Posaunen in Nr. 221 fester ein als in Nr. 219, weil sie sich auf Grundton und Terz beschränken; und die Hörner treten schlagender mit dem Grundton, als mit Grundton und Quinte ein.

Aber der Ausdruck der Intervalle macht sich auch in ihrer Anordnung in der Instrumentation geltend. Wenn man starkschallenden Instrumenten weichere oder weniger entschieden

---

* Vergl. Allg. Musiklehre S. 327.

** Th. I. S. 123.

eingreifende Intervalle giebt, so schwächt man ihre Wirkung. Der Eintritt der Klarinetten und oberen Posaunen in Nr. 221 mit einer Sexte kann daher schon nach dem Charakter des Intervalles nicht die Kraft der nachfolgenden Terz haben, auch abgesehen von der Erhöhung der Tonlage.

Hiermit haben wir nun einen Ueberblick über die nächstwichtigen Anwendungen der Oboe im Verein mit anderen Blasinstrumenten, namentlich über ihren Beitritt zu der Massenwirkung. Dass sich nicht alle Rücksichten vereinen, selbst für einen einfachen Zweck nicht alle Stellungen oder Vortheile gleichzeitig benutzen lassen, ist leicht einzusehen. So treten z. B. in Nr. 221 die Oboen anfangs in ihren tiefsten Tönen (S. 156) enggeschlossen (S. 119) im Intervall einer Terz auf. Aber diese Terz enthält die Quinte des Akkordes (S. 190), und die erste Oboe kann nicht die erste Klarinette verdoppeln (S. 187); nachher geschieht dies, aber die Oboen haben ihre schallstärkste Lage verlassen. Welche Seite nun der Komponist benutzen will, das muss er in jedem einzelnen Fall nach Sinn und Stimmung desselben und nach dem Gang seiner Stimmen erwägen. Es würde den Fluss und die Kraft des ganzen Satzes beeinträchtigen, wollte man, um in jedem einzelnen Moment die günstigsten Lagen und Intervalle zu fassen, die Stimmen willkürlich und gegen die Gesetze der Melodie und Stimmführung hin und her reissen. Vielmehr kommen wir auf einen der wichtigsten Grundsätze (S. 154) zurück und wollen die möglichst einfache Gestaltung und Führung der Bläser unausgesetzt zur Pflicht machen*.

§ 23. **Zutritt der Pikkelflöten.** Die Pikkelflöte steht gegen die gewöhnliche Flöte im Vierfusston, mithin eine Oktave höher. In dieser ihrer höheren Stellung zeigt ihre Tonreihe dasselbe Verhältniss der Schallstärke, das wir (S. 159) an der grossen Flöte erkannt haben; ihre unterste Oktave (geschrieben die eingestrichene, der Tonhöhe nach die zweigestrichene) ist schwach und hohl oder verblasst; ihre mittlere Oktave füllt sich zu stärkerem Schall; ihre höchste Oktave wird stark, ja hart, grell und durchbohrend.
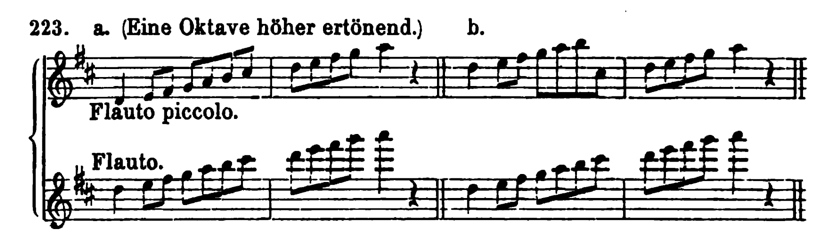
Hiernach bestimmt sich ihre Stellung sowohl zur Flöte, als zu den anderen Holzblasinstrumenten.

In der Regel wird sie geschrieben werden im Einklang mit der Flöte, also eine Oktave höher ertönen und hiermit die angemessene Klangstärke haben. Wollte man wirklichen Ein-

---

* Hierzu der Anhang I.

klang beider Instrumente erzwingen, so müsste man die Pikkelflöte eine Oktave tiefer schreiben, wie hier —



bei a. geschehen. Allein es ist hiervon keine günstige Wirkung abzusehen; die Pikkelflöte würde zu Anfang mit ihrer matten Tiefe der Schallkraft der grossen Flöte eher Abbruch thun, uachher ihr nicht zu grosser Kraft verhelfen. Es wäre besser gewesen, zwei grosse Flöten im Einklang gehen zu lassen, wenn einmal die Flöte durchaus von einer anderen Flöte im Einklang verdoppelt werden sollte. — Wenn auf den ununterbrochenen Fortgang weniger ankommt, oder derselbe noch durch andere Instrumente aufrecht erhalten wird (z. B. durch die Violinen im Einklang, Klarinetten und Oboen in der tiefen Oktave), dann kann man die Pikkelflöten, wie oben bei b., erst im Einklang, dann in der tiefen Oktave mit den Flöten führen. Nun aber wissen wir, dass die Flöte im Verein mit Klarinetten und Oboen gleichsam als ein Vierfussinstrument zu betrachten ist, wenn sie kräftig wirken soll. Zu ihr steht wieder die Pikkelflöte im Vierfusston; folglich muss sie, um kräftig einzugreifen, zu den Klarinetten und Oboen als im Zweifusston stehend betrachtet und mit den grossen Flöten im Einklang geschrieben werden, um eine Oktave höher wie sie und zwei Oktaven höher wie Klarinetten und Oboen zu ertönen. Es bedarf hierzu keines besonderen Beispieles. Sollte irgend einer unserer Sätze, — z. B. der dem Mozart'schen Satze (mit Uebertreibung der Kraft) nachgebildete in Nr. 221, — noch durch Pikkelflöten verstärkt werden, so müsste man sie über die Flöten stellen und mit denselben im Einklang setzen.

In dieser durch die Rücksicht auf das Tonische gebotenen Behandlung nehmen aber allerdings die Pikkelflöten mit dem kieselharten, grell und spitz eindringenden Klang ihrer Höhe eine solche Heftigkeit an, dringen durch diese und ihre isolierte Höhe mit solcher Gewaltsamkeit hervor, dass nicht nur die Schallkraft des Ganzen bedeutend gesteigert, sondern sehr leicht die Masse der tiefer liegenden Diskantinstrumente überschrieen wird und die Pikkelflöten gleichsam für sich allein gehört werden, ohne eigentlich mit der Gesammtmasse in Eins zu verschmelzen. Der

Komponist hat zweierlei sehr reiflich zu erwägen: Erstens: ob seiner Idee die Verstärkung und Härte der Pikkelflöten, in solcher Weise gebraucht, überhaupt zusagt? — und Zweitens: wie er die übrige Masse der Instrumente zusammensetzen und behandeln will, damit sie einen genügenden Untersatz für die Pikkelflöten biete und diesen möglich mache, mit ihnen zu verschmelzen? Nur die zweite Frage beschäftigt uns hier; die erste muss in jedem einzelnen Fall nach der besonderen Intention des Komponisten entschieden werden.
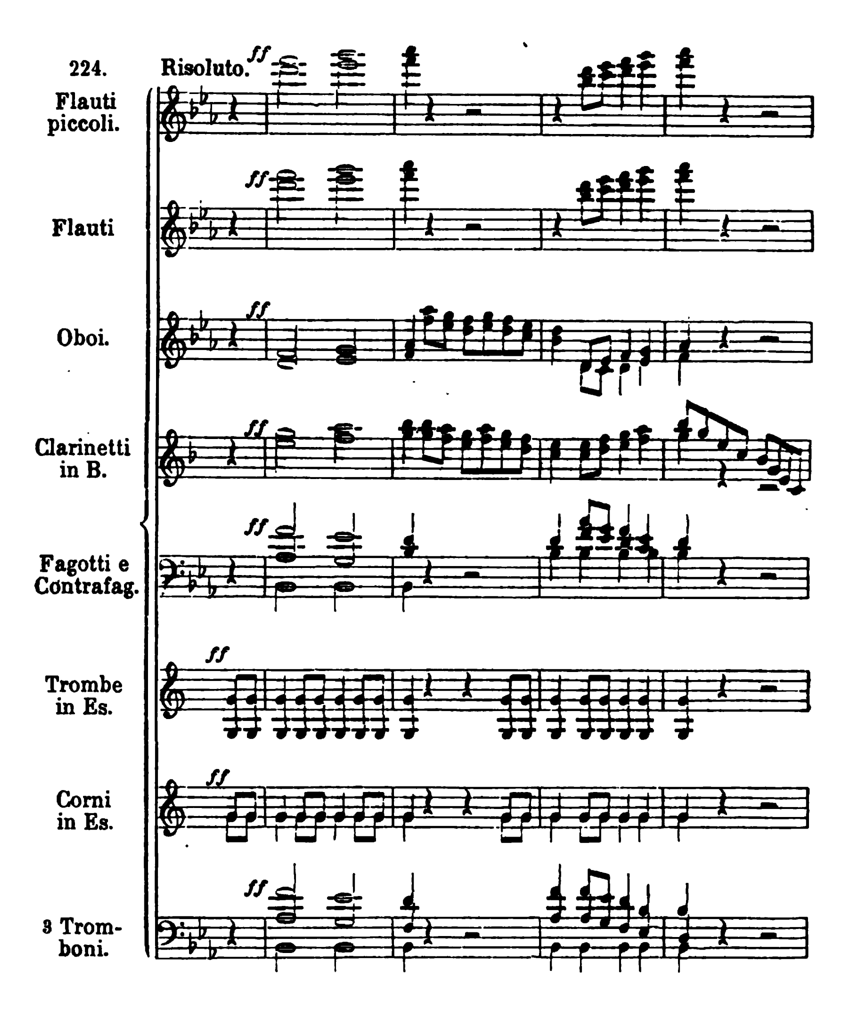
Sollen also Pikkelflöten in ihrer vollen Kraft wirken und doch nicht vordringend und vereinzelt heraustreten, so muss vor allen Dingen das Orchester zahlreich genug besetzt sein, um den Zutritt dieser heftigen Organe zu tragen und erträglich zu machen. Abgesehen von den uns für jetzt noch unzugänglichen Instrumenten würde also der Verein von Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Kontrafagott, ferner ein voller Blechchor, — wenigstens Hörner, Trompeten und Pauken, wo möglich auch Posaunen, — rathsam werden. Könnten zu den gewöhnlichen *C*- oder *B*-Klarinetten noch andere von höherer Stimmung (in *D* oder *Es*), zu dem gewöhnlichen Hornpaar ein zweites treten: so würde ein noch tüchtigerer Unterbau gewonnen.

Sodann muss im Satze selbst für eine kräftige Mittellage in der Harmonie gesorgt werden. Bisweilen wird schon der Verein von Oboen und Klarinetten im Einklang und von Fagotten in der tieferen Oktave diesen Zweck erfüllen; meistens aber werden die Blechinstrumente die Mitte der Harmonie zu stärken, oder auch (wie in Nr. 219) allein zu besetzen haben.

Endlich muss, so weit es der Gang des Ganzen zulässt, engere Verknüpfung des hohen Registers (Flöten und Pikkelflöten) mit der unteren Lage befördert werden, indem man die geeignetsten Instrumente hoch genug legt, um den Pikkelflöten und Flöten näher zu kommen. Hierzu bieten sich, wenn nicht besondere höhere Klarinetten (in *Es* oder *D*) vorhanden sind, als geeignetste Instrumente die Oboen dar, die durch ihre spitzeindringende und im Klang so unterscheidbar hervortretende Höhe sich geltend machen und verhindern, dass die Pikkelflöten allein zu stehen scheinen. Doch kann auch unter Umständen entgegengesetzte Behandlung, die Stellung der Oboen in ihre markige Tiefe und der Klarinetten in ihre durchdringende Höhe, zu demselben Resultat führen.
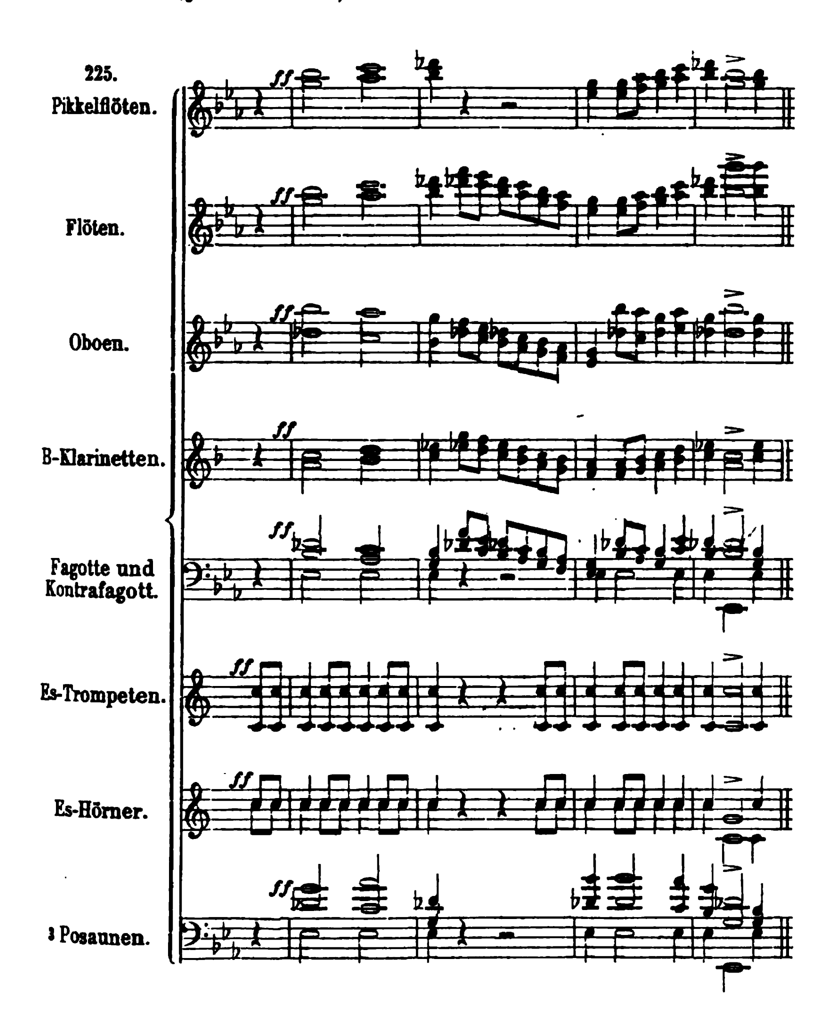
Wir zeigen Beides an einem unserer früheren Sätze, Nr. 211. Sollte derselbe in höchst gesteigerter Schallkraft mit Pikkelflöten auftreten, so würden wir vor allen Dingen noch Flöten, Trompeten und Posaunen zuziehen, — vielleicht auch eine höhere

Klarinette, Pauken und ein zweites Hornpaar. Dann könnte er — eine Stufe tiefer gerückt — so —



auftreten. Die Klarinetten bilden in ihrer heftigen Tonlage den nächsten Untersatz zu den Flöten und werden dabei von dem stärksten Schallregister der Oboen, also in der unteren Oktave unterstützt; die höheren Posaunen, die Fagotte, Trompeten und Hörner bilden die Mittellage. Das Solo der Klarinetten (Takt 2) unterstützen die Oboen im Einklang mit jenen; so schärfen sie den Klang, während sie, wenn sie in der tieferen Oktave blieben, den Gang verbreitern und belästigen würden.

Nun treten wir mit demselben Satz und denselben Instrumenten eine Quarte höher; —



die Flöten und Klarinetten liegen weniger hoch und einschneidend, Fagotte und Oboen unterstützen aber ihr Motiv in der Gegenbewegung, und zwar letztere in der Verkehrung, die den Schall der Flöten und Klarinetten durchschneidet und dadurch mässigt. Das Motiv Takt 2 würde von Klarinetten und Oboen in der etwas tieferen Lage weniger stark gegeben werden, wird also durch verdoppelnde Flöten und Fagotte verstärkt. Im Hauptmotiv sind es besonders die höheren Posaunen, nach Lage und Führung,

die eine Steigerung in Vergleich zu Nr. 224 bewirken; überhaupt hat man den neuen Satz als eine Folge und Steigerung von Nr. 224 anzusehen.

Dass man nun diese heftigste Wirkung der Pikkelflöten nicht überall, im Ganzen nur selten beabsichtigt, ist leicht zu ermessen. Für minder heftige Schallmassen begnügt man sich daher entweder für die ganze Komposition mit einer einzigen Pikkelflöte, oder lässt — wenn im Ganzen ihrer zwei nöthig gewesen — in den milderen Stellen die zweite Pikkelflöte pausieren.

Die Wirkung einer einzigen Pikkelflöte ist bei der bisher in das Auge gefassten Anwendung die, dass die Melodie (Oberstimme) eines Satzes, von ihr in noch höherer Oktave begleitet, nicht blos stärker, sondern auch heller — wir möchten lieber sagen: erhellter oder besser in das Licht gestellt — wird. Das Ganze gewinnt so an Klarheit und Stärke in der Hauptpartie, ohne in ein schreiendes Durcheinander getrieben zu werden. So würden die Sätze Nr. 224 und 225, wenn man die zweite Pikkelflöte schweigen liesse, weniger an Schallmasse verlieren, als an Bestimmtheit der Melodie gewinnen; sie würden civilisierter werden.

Die Beschränkung auf eine einzige Pikkelflöte bietet aber sogleich noch eine andere Verwendung dar. Indem die übrigen Instrumente der Regel nach paarweise — und in den starken Partien meist in Verdoppelungen — wirken und so zu einer einzigen Masse verschmelzen, bleibt die eine Pikkelflöte vermöge ihrer Einzelheit, ihrer Tonhöhe, ihrer eigenthümlichen Klangweise als besondere Stimme stehen und sondert sich ab, um in der höchsten Region einen Gegensatz gegen die Melodie zu bilden. In folgender Stelle aus Beethoven's Siegessymphonie* —

* S. 70 der Partitur von »Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria«. In der obigen Anführung ist das Streichquartett ausgelassen, dessen Geigen (zum Theil in ihrer Weise figuriert) mit den Oboen, die Bratschen (zweistimmig gebraucht) mit den Fagotten, die Bässe mit den Pauken gehen. Die Posaunen treten erst später zu.

22[illegible].

Allegro con brio.

Flauto piccolo.

Flauti.

Oboi.
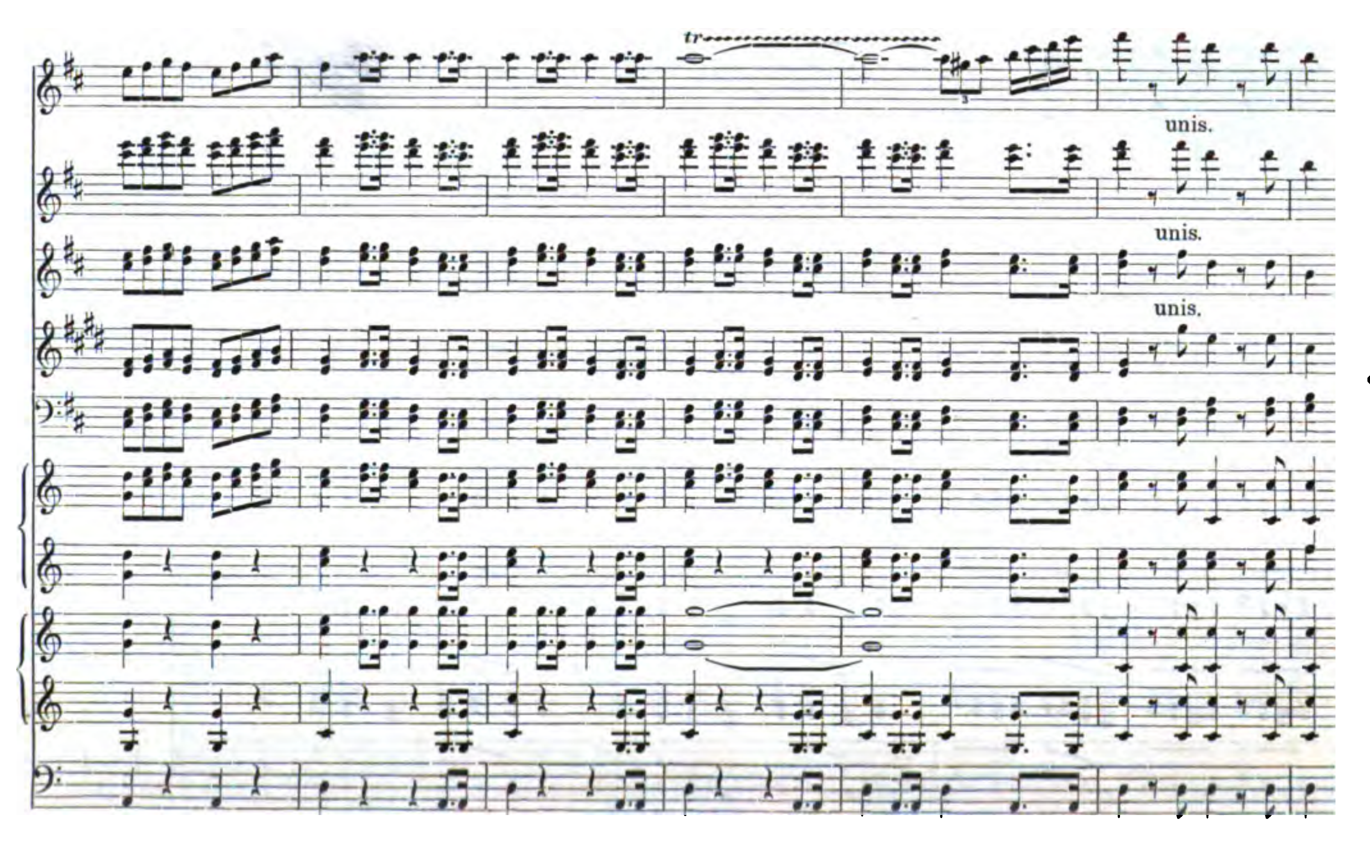
Clarinetti in B.

Fagotti.

I. II. Corni in D. III. IV.

I. II. Trombe in D. III. IV.

Timpani.


tr
unis.
unis.
unis.
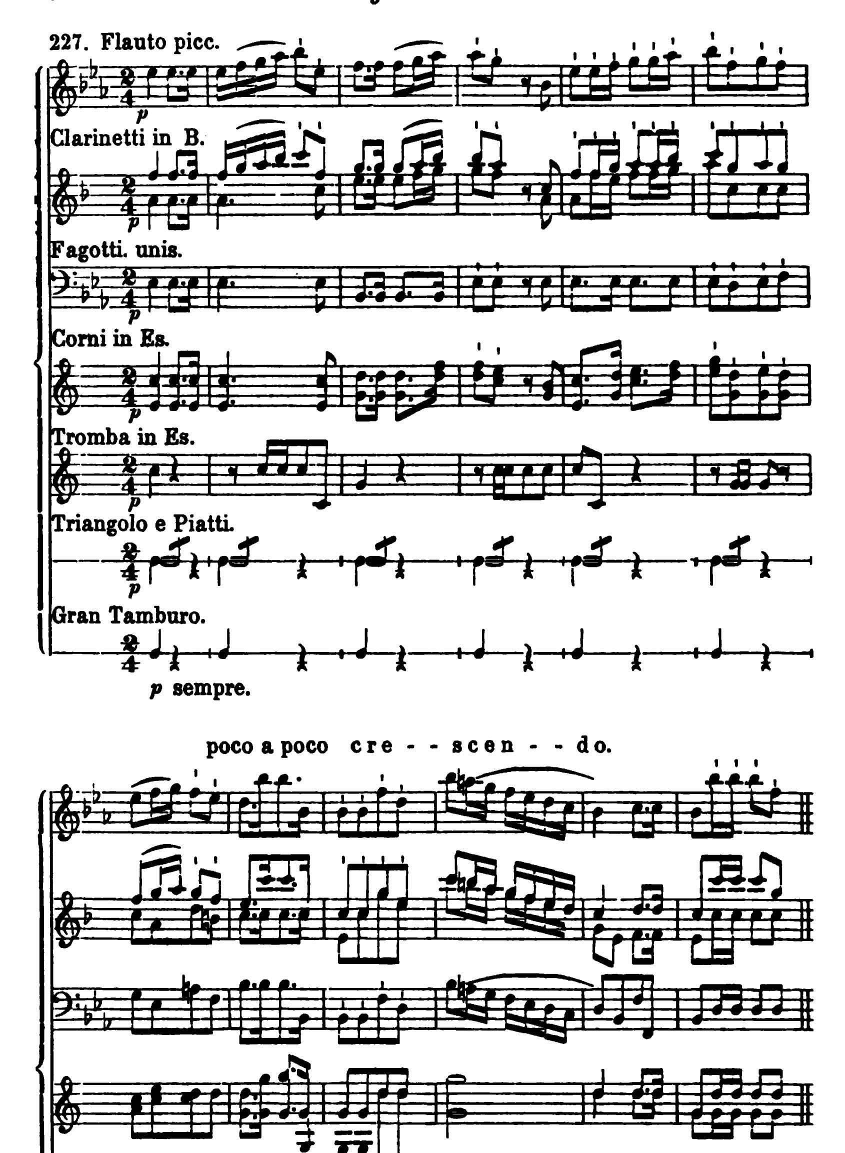
finden sich alle diese Wendungen benutzt. In rauschender Pracht — nicht in durchdringender Kraft oder Heftigkeit — soll sich der Triumphmarsch entfalten; daher legt Beethoven alle seine Holzbläser (und die Streichinstrumente dazu) in Verdoppelungen durch vier, und mit der Pikkelflöte durch fünf Oktaven breit aus einander; die Klarinetten in die eingestrichene Oktave, bekanntlich nicht ihre stärkste Tonlage. Die Mittellage halten ausser den Klarinetten erst vier, dann zwei Hörner; Trompeten und Pauken (und Kontrabässe mit den Violoncellen) heben den Rhythmus, führen und unterstützen den Bass, gelegentlich auch (die Trompeten Takt 2 und 4) die Melodie. Die Pikkelflöte nun geht anfangs im Einklang mit der ersten Flöte, liegt aber dabei in den hellen Tönen ihrer zweiten Oktave. Dann (Takt 8 bis 11) legt sie sich mit einem Halteton — mit Unterstützung der ersten Trompeten — über die Melodie und zuletzt (Takt 11, 12) schwingt sie sich zur Oktave der ersten Flöte auf, steht also zwei Oktaven über den Oboen und der in der Regel den Klarinetten eigenen Tonlage.
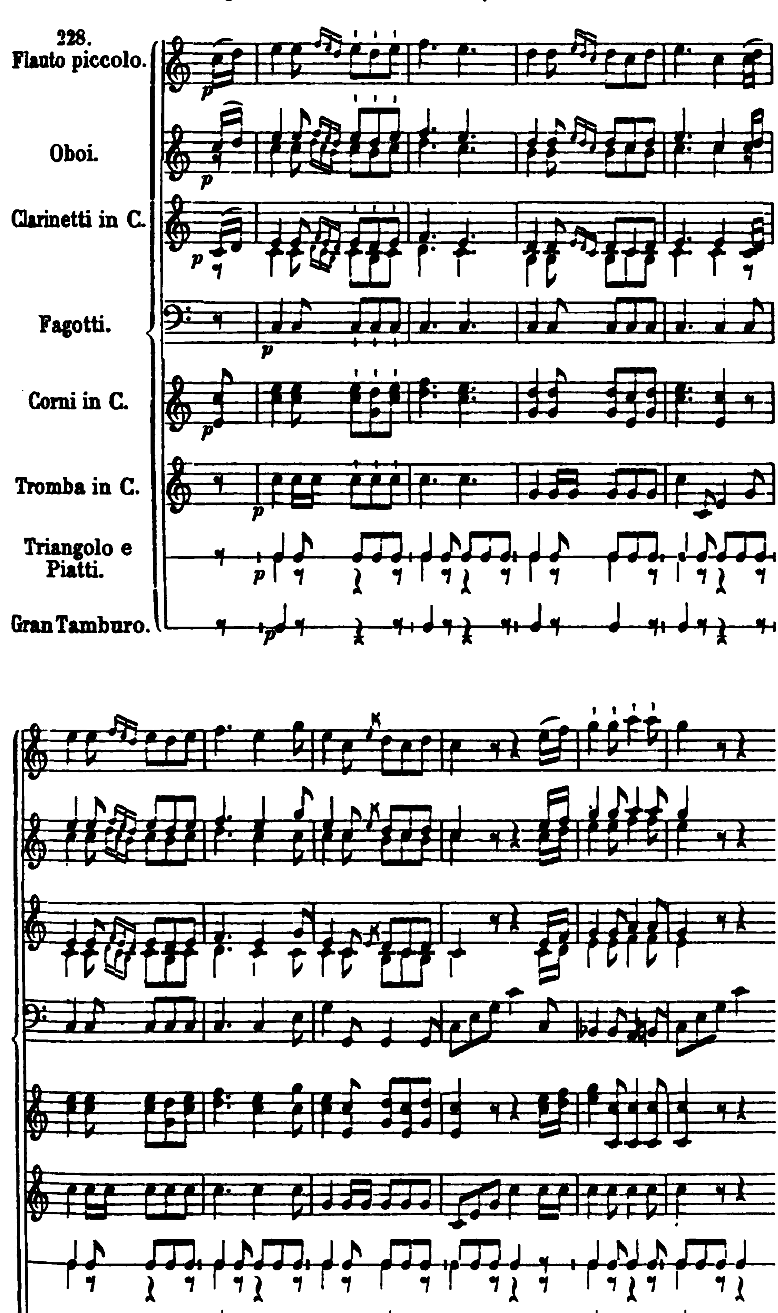
Nicht immer dient indess die Pikkelflöte als Verstärkung und Verdoppelung der grossen Flöten; sie wird auch an der Stelle derselben angewendet, wenn ihr Charakter den Intentionen des Komponisten besser entspricht, wenn statt des selbst noch in der Höhe seine Weiche und Rundung, sein flüssiges Wesen behauptenden Flötenklanges der härtere, greller und kurz abspringende Klang und die durchdringendere Schallkraft der Pikkelflöte der Melodie und dem Ganzen zusagen. Die oben angezogene Symphonie von Beethoven gewährt uns zwei treffende Beispiele. Dem Schlachtgemälde ihres ersten Theiles gehen die Märsche der Engländer (*Rule Britannia*) und der Franzosen (*Marlborough s'en va-t-en guerre*) voraus. Beide haben statt der grossen Flöte eine Pikkelflöte als Oberstimme Der englische Marsch setzt ohne Streichinstrumente, — (Siehe das Beispiel 227, folg. Seite.)
ein; erst die Schlussformel, die wir hier übergehen, wird von dem vollen Orchester (mit Zutritt der Streichinstrumente) wiederholt und bestärkend erhoben. Wie diesem Marsche das Spiel englischer Trommeln und der Signalruf englischer Trompeten (in *Es*) voraufgegangen: so setzen nun, in lebhafterer Bewegung, französische Trommeln ein; ihnen folgt der Signalruf französischer Trompeten (in *C*) und der französische Marsch*, — ebenfalls ohne Streichinstrumente — (Siehe das Beispiel 228, S. 201.)
die (nebst grossen Flöten, in der höheren Oktave mit den Oboen gehend) erst bei der Wiederholung des Marsches zutreten und denselben ebenfalls bekräftigt zu Ende führen.

Diese beiden Tonsätze geben bei all ihrer Einfachheit Mancherlei zu erwägen und zu lernen.

---

* S. 11 der Partitur.


227. Flauto picc.
p
Clarinetti in B.
p
Fagotti. unis.
p
Corni in Es.
p
Tromba in Es.
p
Triangolo e Piatti.
p
Gran Tamburo.
p sempre.
poco a poco cre - - scen - - do.


228.
Flauto piccolo.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in C.
Tromba in C.
Triangolo e Piatti.
Gran Tamburo.

Zunächst hatte der Komponist in beiden die Aufgabe, beide zum Kampf antretende Nationalitäten zu charakterisieren, — wobei ihm allerdings die gewählten Volkslieder glücklichen Vorschub leisteten, — in beiden Märschen aber durchaus den kriegerischen (oder vielmehr: soldatischen) Ausdruck festzuhalten. Dies Letztere bestimmte ihn, für beide die Pikkelflöte zur Erhärtung der Melodie zu nehmen. Die gewählten charakteristischen Tonarten, — das dunklere, weichere und feierliche *Es*dur für England, das helle, etwas schreierische, gemüthlose *C*dur* für Frankreich, — brachten die Pikkelflöte im englischen Marsch in eine höhere und durchgreifendere Tonregion, als im französischen. Für letzteren die Pikkelflöte in eine höhere Oktave zu stellen, hätte übertriebene Heftigkeit und Wildheit in den Satz gebracht und eine weit vollere und stärkere Unterlage (S. 192) bedingt, als hier zuträglich sein konnte.

Der englische Marsch wird nur von den milden *B*-Klarinetten, von Fagotten und weichen *Es*-Hörnern drei- oder vierstimmig vorgetragen, die Melodie aber von der hochliegenden ersten Klarinette und der Pikkelflöte hell, durchdringend, warm zu Gehör gebracht. In dem französischen Marsche setzen sich harte *C*-Hörner und, — im Einklang mit ihnen, also tiefliegend, — *C*-Klarinetten, eine Oktave höher Oboen (deren härtlicher, etwas schnarrender oder näselnder Klang hier unbedeckt heraustritt) unter die Pikkelflöte, um über dem französisch-eintönigen Fagottbasse (man denke an die Orgelpunktanfänge so vieler französischen Ouvertüren, an die charakteristisch nationalen Musetten des *ancien régime*) die Melodie breit und praschig — mit vielem Aufheben — durchzusetzen.

Beiden Märschen darf das kopfverdrehende Charivari des Soldatenwesens nicht abgehen; Triangel, Becken, grosse Trommel müssen mitreden. Im englischen Zuge klingeln sie (namentlich das Triangel) etwas unschuldig hinein; im französichen Marsche schliessen sie sich dem Rhythmus näher an und setzen sich damit entschiedener durch. Dasselbe thut hier die Trompete (deren Fanfaronaden Takt 4 und 8, — im letzteren redet sie gar in den Fagottbass hinein, — nicht unbemerkt bleiben dürfen), während sie im englischen Marsche mehr willkührlich nebenher geht, lustig und launig, nicht eben sehr martialisch**.

§ 24. **Verstärkungen der Harmoniemusik.** Bei dem allmähligen Anwachsen des Chores der Holzbläser ist deutlich geworden, dass es für grosse Massenwirkung besonders an zwei Stellen noch an ausreichenden Organen fehlt. Wir haben erstens im Chor der

* Allg. Musiklehre S. 331.

** Hierzu der Anhang K.

Holzblasinstrumente noch nicht genug Vertreter zu voller Besetzung der Mittelstimmen, während die hohe Tonlage durch Pikkelflöten, grosse Flöten, Oboen und Klarinetten (deren kräftigeres Eingreifen ja ebenfalls der Höhe angehört) vertreten ist. Noch weit mehr fehlt uns zweitens eine angemessene Besetzung des Basses (in Nr. 198 haben wir dieselbe unbestimmt lassen müssen), da dem Kontrafagott sowohl die Schallkraft, als Helligkeit und Beweglichkeit mangelt, um den Mittel- und Oberstimmen gewachsen zu sein.

Genannt haben wir (S. 125) allerdings für die Mittellage die Altklarinette, noch aber sie nicht gebraucht, weil mit jeder Verstärkung der höheren Tonlagen die Unzulänglichkeit der Bassbesetzung sich empfindlicher gemacht hätte.

Unter solchen Umständen wird die Mittellage vom Chor der Blechinstrumente (S. 188) vertreten und kann die Bassposaune den Bass verstärken. Allein auch das ist nicht immer anwendbar und ausreichend. Wir bedürfen einer Verstärkung im Chor der Holzbläser selber; und diese finden wir, abgesehen von den Altklarinetten und allen sonst schon aufgeführten Organen, in folgenden Instrumenten.

A. Für die Mittellage.

1. Das Bassethorn.
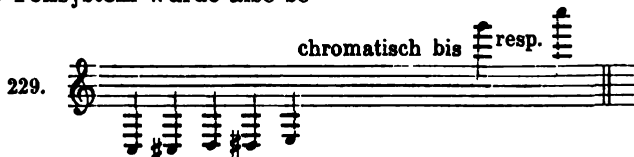
Das Bassethorn (*corno di bassetto*) ist eine neuerdings leider wieder fast ausser Gebrauch gekommene* Alt-Klarinette in *F*, deren längeres Rohr, um bequemer gehandhabt werden zu können, in einem stumpfen Winkel (Knie) entweder in der Mitte oder dicht unterhalb des Mundstückes und oberhalb des metallenen Schallbechers umgebogen ist.

Das Bassethorn steht eine Quinte tiefer als die *C*-Klarinette. Hiernach würde sein Umfang in der Tiefe bis zum grossen *A* reichen; durch besondere Klappen sind ihm aber noch die tieferen Stufen bis hinab zu gross *F* gegeben worden. In der Höhe erstreckt es sich chromatisch bis zum dreigestrichenen *c*, — oder selbst *f*. Da aber die Höhe wegen des dünneren Blattes im Mundstücke des Bassethornes weniger gut anspricht, auch leicht unrein intoniert, so ist rathsam, das Instrument nicht höher, als bis zum dreigestrichenen *c* zu gebrauchen.

---

* Es ist zu bedauern, dass die Komponisten auf das Bassethorn gänzlich verzichten zu wollen scheinen. Unentbehrlich ist es freilich darum nicht, weil das Tongebiet der Klarinette und Bassklarinette stark ineinander greifen.

Wie die der *A*- und *B*-Klarinetten werden die Töne des Bassethornes im Violinschlüssel notiert, klingen aber eine Quinte tiefer. Das Tonsystem würde also so —
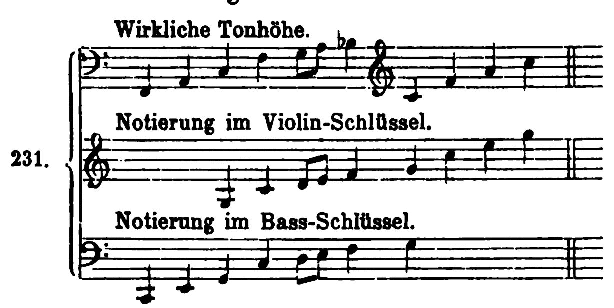


zu notieren sein und so —



zu Gehör kommen.

Um übrigens für tiefe Töne die Menge der Nebenlinien zu sparen, bedient man sich etwa vom kleinen *f* an auch des Bassschlüssels; dann aber wird eine Oktave tiefer notiert, d. h. eine Quarte tiefer als der Klang ist. Hier —



sind beide Schreibweisen mit der von ihnen ausgedrückten Tonhöhe zusammengestellt.

Die Behandlung des Bassethornes ist gleich der der Klarinette, doch aber die Schwierigkeit grösser, weil das Instrument unbequemer zu halten und die Tonlöcher weiter von einander liegen. Die tiefsten Töne (gross *F* und *G*, geschrieben *c* und *d*) können nicht gebunden werden oder schnell auf einander folgen, weil die Klappen beider mit dem rechten Daumen gegriffen werden müssen. Ueberhaupt wird man die Tiefe nicht zu schnelleren Läufen u. s. w. brauchen. Wie die Klarinette, so liebt auch das Bassethorn die ♭-Tonarten.

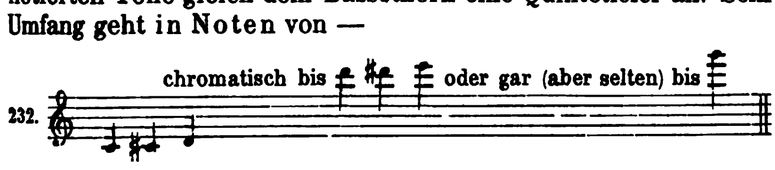
Die Schallkraft des Instrumentes ist der der Klarinette überlegen, entwickelt sich aber besonders in der Tiefe bedeutend. Der Klang ist allerdings dem der Klarinette sehr ähnlich, hat aber vermöge der Grösse des Instrumentes, seines dünneren und daher stärker schwingenden Blattes, — auch die Brechung des

Rohres im Knie und der angesetzte metallene Schallbecher mögen wohl mitwirken, — ein dunkleres, schattigeres Wesen, mehr Bebung (lässt die Schwingungen des Blattes deutlicher vernehmen), mehr nasale Belegtheit, und erlangt selbst in den hohen Tonregionen die reine Helligkeit der Klarinette nicht ganz.
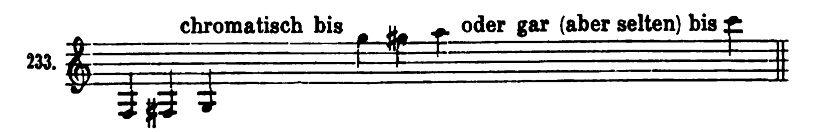
So vereinigen sich Tonlage, mindere Beweglichkeit und das Eigenthümliche des Schalles und Klanges, dem Instrument ein dunkleres Wesen, einen trüberen, aber dabei pathetischeren, schwermüthigeren Ausdruck zu geben. Mozart hat in seinem Requiem keine anderen Holzbläser als Fagotte und Bassethörner gebraucht, letztere auch sonst (namentlich im Titus) mit Vorliebe und glücklicher Auffassung — wie man bei solchem Meister schon voraussetzt — gebraucht.

2. Das englische Horn,

Corno inglese, hervorgegangen aus der alten *Oboè da caccia*, ist eine grössere Oboenart in *F*, wie das Bassethorn in ein Knie gebrochen, wohl auch von oben bis unten zu einem flachen Bogen geformt. Das englische Horn wird notiert wie die Oboe, giebt aber die notierten Töne gleich dem Bassethorn eine Quintetiefer an. Sein Umfang geht in Noten von —



also der wirklichen Tonhöhe nach von —
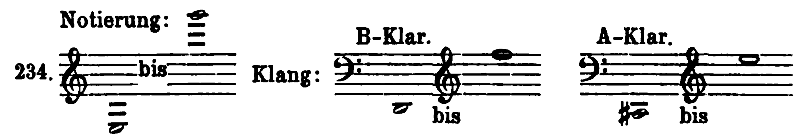


hinauf; die höchsten Töne sind aber bedenklich und zugleich entbehrlich, weil man sie weit bequemer und sicherer — und dabei von ähnlichem Klang auf der Oboe haben kann. Am besten wirkt das Instrument vom eingestrichenen *e* bis zweigestrichenen *a*, dem Tone nach: vom kleinen *a* bis zweigestrichenen *d*.

Die Schallkraft dieses Instrumentes ist grösser als die der Oboe, der Klang ist dem Oboenklang am verwandtesten, aber körniger und bedeckter zugleich, von lugubrem Ausdruck. Die Ansprache des Instrumentes ist schwerer, erfolgt langsamer; es ist daher nur für langsamere, einfache Weisen oder Begleitungsfiguren wohl geeignet.
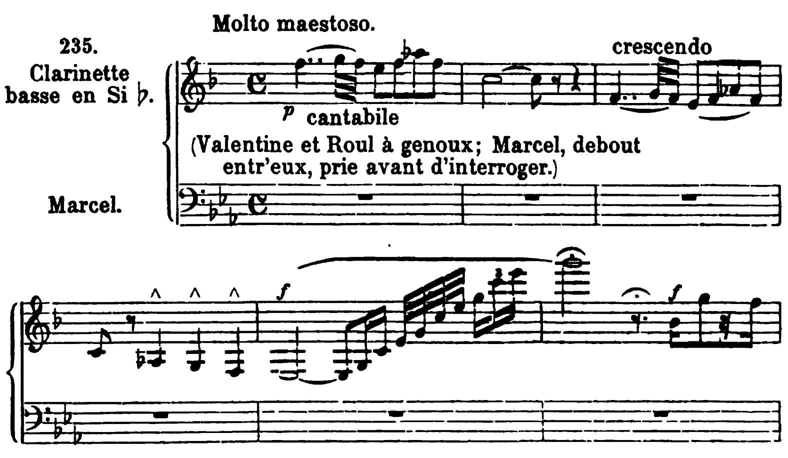
B. Für den Bass.

3. Die Bassklarinette.

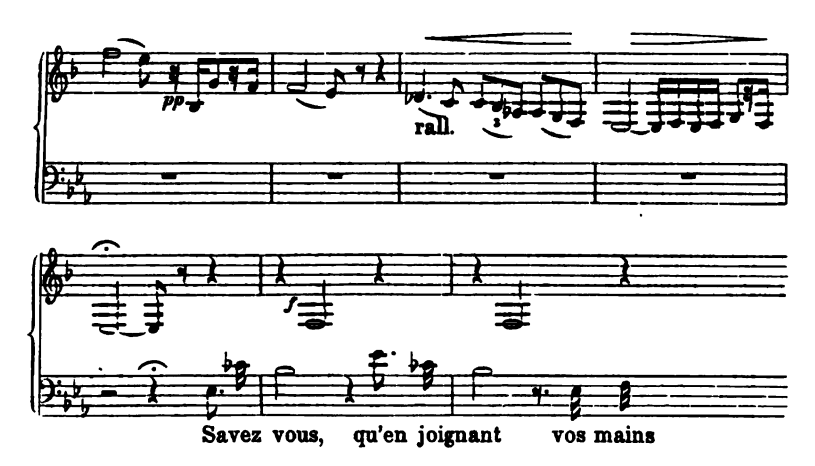
Meyerbeer hat zuerst in seinen »Hugenotten« und im »Feldlager in Schlesien« die Bassklarinette angewandt, die seither durch Wagner und Liszt zur weiteren Verbreitung und grossen Beliebtheit bei den Komponisten gelangte. Die Bassklarinette steht eine Oktave tiefer als die gewöhnliche Klarinette und wird in zweierlei Stimmung gebaut, in *B* und in *A* mit dem Umfang:



Der Klang dieses Instrumentes ist dem der gewöhnlichen Klarinetten gleich und ermöglicht vor allem die Reproduktion des schönen tiefsten Registers in der tiefen Fagottlage, verlegt aber überhaupt das ganze Tongebiet der Klarinette in die tiefere Oktave, wo sonst nur das für weichen Gesang wenig geeignete Fagott die Holzblasinstrumente vertritt. So finden wir die Bassklarinette in den Hugenotten aus den höheren Tonlagen, die auch der gewöhnlichen Klarinette gegeben werden konnten, gleichsam unversehens und unvermerkt (weil man nämlich gewöhnt ist, die Klarinette nur in den höheren Tonlagen zu vernehmen) in die nur ihr erreichbare Tiefe hinabgeführt. Wir geben hier den Anfang dieser Scene:*



* S. 877 der Partitur. Die Scene ist auch mit dem kirchlich solennen Worte »*Interrogatoire*« überschrieben.



In den ersten drei Takten könnte man meinen, nur eine (stärkere) *B*-Klarinette zu hören; erst mit dem vierten Takte schreitet das Instrument aus dem Bereiche der *B*-Klarinette heraus. Es sollte — wie es scheint — mit seinen an Orgelklang erinnernden Tönen der Handlung Lokalfarbe verleihen, die sonst unter kirchlicher Feier und dem Walten des Priesters begangen zu werden pflegt, hier aber unter Waffen, von einem alten Krieger aufgeführt wird, auf morddurchwütheter Gasse, an Liebenden, die sich nur zum nahen gemeinsamen blutigen Ende vereinen.

Sodann kann die Wirksamkeit der Bassklarinette erprobt werden in Verbindung mit anderen Instrumenten. Schon Iwan Müller, der berühmte Klarinettist, trug sich mit dem Plan (oder hat er ihn ausgeführt?), zwei gewöhnliche, eine Alt- und eine Bassklarinette zum Vortrag Haydn'scher Quartettmusik zu vereinigen; wobei nur die geistreich feine und bewegliche Komposition mit dem gesättigten, sentimental-sinnlichen Klang der Klarinette — und gar von lauter Klarinetten! — in Widerspruch gerathen sein müsste. H. Berlioz, der in seiner ausgezeichnet scharfsinnigen Auffassung der Einzeleffekte die »schaurig drohende Wirkung, die schwarzen Accente regungsloser Wuth«, die K. M. v. Weber der Tiefe des Instrumentes abgewonnen, und viele andere Wirkungen wohl erkennt und bezeichnet, verspricht sich von der Intonation eines *cis-e-g-b* durch vier Klarinetten (zu unterst in *A*-Klarinetten) den Eindruck des Schrecklichen, der noch verdüstert werden müsste, wenn eine Bassklarinette das tiefe *G*

236. 

zusetzte.

Dass der Zusammenklang mehrerer Klarinetten, der Zutritt — oder auch die abgesonderte Wirksamkeit der Bassklarinette in einzelnen Fällen einen eigenthümlichen und entsprechenden Eindruck machen könne: wer wollte das leugnen? oder wer dürfte dem Komponisten solche Mittel versagen? Für ihn käm' es zunächst auf die Frage an: ob ihm so viel Mittel zu Gebote stehen und wirklich nothwendig sind. Meyerbeer hatte über die Mittel der Pariser und Berliner Oper schrankenlos zu gebieten und in beiden Opern eine so weiterstreckte Reihe der mannigfaltigsten Situationen, Effekte und Kontraste zu durchlaufen übernommen, dass seine ebenso begünstigte wie beanspruchte Stellung auch in der Oekonomie der Mittel nicht beschränkt werden durfte.

Abgesehen aber von solchen ausnahmsweisen, zunächst aus der Richtung der Pariser modernen Bühne hervorgegangenen Fällen scheint uns der Gewinn, den das neue Instrument bietet, nicht von entscheidender Wichtigkeit. Die Blasinstrumente namentlich die Holzbläser haben einen so bestimmt ausgesprochenen, in sich gesättigten Charakter, dass sie eben durch denselben leichter und schneller befriedigen, als die zu mancherlei verschiedenartigen Sinnes- und Ausdrucksweisen geeigneten Streichinstrumente. Daher sind diese (S. 253) stets als Hauptchor des ganzen Orchesters zu betrachten und zu vollständiger Wirksamkeit durch alle Stimmen vom Diskant bis zum Bass — mit ziemlich gleichem Charakter zu besetzen gewesen; demungeachtet — und abgesehen von den Verschiedenheiten des Klanges und der Behandlung, die aus der Verschiedenheit der Grösse hervorgehen — ist dieser Chor des mannigfachsten Charakters, sogar kontrastierenden Ausdruckes in demselben Momente (man denke an den Gegensatz von *pizzicato* und *coll arco*, von *tremolo* und *cantabile* u. s. w.) fähig.

Nicht ebenso verhält es sich mit dem Chor der Bläser. Es ist daher von grösster Wichtigkeit, dass derselbe durch innerliche Verschiedenheit der Besetzung die Mannigfaltigkeit gewonnen hat, die dem Streichquartett vermöge seines beweglicheren Charakters eigen ist. Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte u. s. w. sind zwar als Holzblasinstrumente von verwandtem, aber unter einander durch Verschiedenheit des Klanges u. s. w. von hinlänglich mannigfaltigem Charakter, um für die verschiedenartigsten Beziehungen entsprechende Klangregister darzubieten, wofern nur der Komponist zu wählen und zu mischen versteht. Ja, in ihrer Verschiedenheit, selbst in der Unvollständigkeit des Tonsystems jeder einzelnen Art liegt bekanntlich ein Reiz zu stets eigenen und neuen Verknüpfungen, ein Reiz, der wegfällt, wenn eine oder gar jede Art das Tonsystem vollständig besetzt.

Soll das Orchester ein vollständiges Klarinettensystem enthalten (Bass-, Alt-, zwei oder drei höhere Klarinetten), so müssen den Oboen englische Hörner, den Fagotten Tenorfagotte und Kontrafagotte, den Flöten höhere Flöten und vielleicht die tiefere *Flûte d'amour* zugesellt werden, damit nicht der Klarinettenklang allzusehr vorwalte, — was jedenfalls nur in einzelnen seltenen Momenten gerechtfertigt sein könnte. Dann muss ferner der Chor der Bleche wenigstens verdoppelt oder verdreifacht werden, — und so gerathen wir in eine Massenhaftigkeit der Harmoniemusik, die alle geistvollere Ausführung, alle Polyphonie hemmt, zu massenhafter Besetzung des Streichquartettes nöthigt und doch dasselbe zurückdrängt und um die reizvollere Wirkung seiner Feinheit und Beweglichkeit bringt, die Singstimmen aber, wenn sie mitwirken sollen, zu erdrücken droht, oder wenigstens zu verdoppelter Anstrengung, höheren Stimmlagen und heftigerem Vortrage nöthigt.

Es soll und darf, wie gesagt, weder dem berühmten Einführer der Bassklarinette (und manches anderen nicht üblichen Instrumentes), noch irgend einem Komponisten ängstlich nachgerechnet werden, wenn er für besondere Fälle besondere Mittel sucht und findet. Wir wollen uns nur davor wahren, solche in einzelnen Fällen gerechtfertigte Mittel als allgemeines Bedürfniss anzusehen, oder übereilt für nothwendig zu achten, wo es nur eines tieferen Einblickes bedarf, um die stets bereiten Mittel genügend oder vorzüglicher zu finden.

Zu diesen Verstärkungen treten nur noch als blosse

C. Schlag- und Lärminstrumente

die folgenden:

4. Die grosse Trommel

(*gran tamburo*), bekanntlich von Holz gebaut und mit straff gespannten Fellen bezogen, mit einem lederumhüllten Schlägel zum Schallen gebracht, von tiefem, aber nicht tonbestimmtem, dumpfem, mächtigem Schalle, gewöhnlich auf einer einzigen Linie notiert.

5. Die Rolltrommel

(*tamburo rullante*), eine längliche, aber enge Trommel von Holzgehäuse, mit zwei Trommelstöcken geschlagen, ohne bestimmte Tonhöhe, gewöhnlich zu dumpfen Wirbeln gebraucht, ebenfalls nur dem Rhythmus nach notiert. Die Wirbel werden mit

tr~~~~~~~~~~~~

angezeichnet, kurze, einfache oder mehrfache Vorschläge mit kleinen Noten, —

wie in gewöhnlicher Notenschrift, nur auf einer Linie.

6. Die Militärtrommel

(*tamburo militare*), von bekannter Beschaffenheit, notiert wie die Rolltrommel.

7. Das Tamtam*,

eine grosse kesselförmige Schale von eigenthümlich zusammengesetztem Glockengut, in der Tenor- oder Altlage, jedoch ohne bestimmte Tonhöhe, machtvoll metallen schallend und lange nachhallend, nur dem Rhythmus nach auf einer Linie oder auch durch ein blosses Zeichen von beliebiger Form, z. B.

◇ oder ⊕

angeschrieben.

8. Das Triangel

(*triangolo*), das bekannte in ein offenes Dreieck gebogene Stabinstrument von Stahl, das, mit einem Stahlgriffel angeschlagen, fein und glockenhell klingende Klänge von hoher, nicht näher zu bestimmender Tonlage giebt und auf einer Linie notiert wird.

9. Die Becken

(*piatti, cinelli*), die ebenfalls bekannten Metallschalen, die zu klirrendem Schall zusammengeschlagen und nur ihrem Rhythmus nach (auf einer Linie) notiert werden**.

Zuletzt mag noch eines neueren (aber an uralte, chinesische Vorgänger erinnernden) Instrumentes gedacht werden, der

10. Glockenlyra (Stahlspiel),

deren Töne, chromatisch von $\overline{es}$ bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$ im Violinschlüssel notiert, aber eine Oktave höher, also von $\overline{\overline{es}}$ bis $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$ hervortretend, aus hängenden Stahlplatten gewonnen werden, die mit Klöppeln geschlagen werden. Das Instrument hat besonders in der Höhe durchdringenden Klang, ist übrigens nur bei der Militärmusik gebräuchlich.

---

* Das Instrument ist chinesischen Ursprungs (Gong), unseres Wissens zuerst von Spontini in seinen Opern und von Cherubini in seinem Requiem gebraucht.

** Der türkische Mond (Schellenbaum, Muhamedsfahne) ist von der Militärmusik her, die ihn allein gebraucht, bekannt.

§ 25. **Zusammenstellung grosser Harmoniemusik.** Fassen wir nun alle allmählig aufgeführten Instrumente für Harmoniemusik zusammen, so finden wir allerdings deren eine grosse Zahl von der mannigfaltigsten Beschaffenheit. Wir haben

1. den Chor der Natur-Blechinstrumente,
2. den Chor der Ventilinstrumente,
3. den Chor der Holzblasinstrumente,
4. eine Reihe von Schlag- und Lärminstrumenten.

Sie können möglicher Weise alle, — wenn es auch vielleicht noch nie geschehen ist und äusserst selten rathsam sein dürfte, — zu einem Satze mit einander verbunden, oder aus den vier Chören kann eine Auswahl getroffen werden. Dies ist das Häufigere und der nächste Gegenstand unserer Betrachtung.

Es fragt sich zunächst also: welches ist die zweckmässigste Auswahl und Zusammenstellung für grosse Harmoniewirkungen? — Dass hier nicht allgemein anwendbare Verzeichnisse von dem, was man nehmen müsse oder nicht nehmen dürfe, zu erwarten sind, weiss der mit unseren Grundsätzen Vertraute schon voraus. Es können nur allgemeine Gesichtspunkte* aufgestellt werden, nach denen man sich in jedem einzelnen Falle zu bestimmen hat. Diese Gesichtspunkte aber ergeben sich, wenn wir uns die verschiedenen Seiten eines Tonstückes vorstellen.

A. Tonwesen und Schallkraft.

Für Melodie und Harmonie bedürfen wir einer Auswahl solcher Instrumente, die geeignet sind, Oberstimme, Mittelstimme und Bass zu besetzen. Fassen wir die tongebenden Instrumente aller Chöre zusammen, so finden wir

1. für die Oberstimmen:

Pikkelflöten,	hohe Hörner,
Flöten	Ventil-Kornette,
Oboen,	Piccolo in *Es*
Klarinetten,	Flügelhorn in *B*
Trompeten,	

---

* Einen wollen wir voraus in Betracht nehmen, wenn er auch kein rein künstlerischer ist. Es ist die Rücksicht auf die Ausführbarkeit und Verbreitung unserer Musikstücke. Sie widerräth den Gebrauch solcher Instrumente, die nur an wenigen Orten zu haben sind. Daher wollen wir auf englisches Horn, Bassklarinette, sowie auf mancherlei andere, theils nicht orchester-

2. für die Mittelstimmen:

Oboen,	Hörner,
Klarinetten,	Alt- und Tenorposaune,
Altklarinetten,	Althorn,
Fagotte,	Tenorhorn;
Trompeten,	

3. für den Bass.

Fagotte,	Tenorbass,
Kontrafagott,	Bombardon,
Hörner,	Basstuba,
Bassposaune,	Pauken.

Halten wir nun blos den Gesichtspunkt des Tonwesens fest, so haben wir zunächst auf ein Gleichgewicht unter den drei Stimmklassen zu achten; es ist im Allgemeinen wünschenswerth, dass die Besetzung der Ober-, Mittel- und Basspartien gleichmässige Schallstärke gewähre, nicht eine dieser Partien im Verhältniss zur anderen zu stark oder zu schwach wirke.*

Es ist aber klar, dass bei dem Ermessen der Stimmkraft nicht blos die Wahl der Instrumente, sondern auch die Stärke der Besetzung in Betracht kommt. Der Komponist als solcher hat hier nichts zu bestimmen, wohl aber muss ihm ein ungefährer Massstab dessen, was er zu erwarten hat, erwünscht sein, damit er sich sicher vorstellen könne, welche Schallkraft er ungefähr zu verwenden habe. Um hier thatsächlichen Anhalt zu finden, theilen wir ein Verzeichniss der Besetzung mit, die bei der preussischen Garde (hier nach Wieprecht's** Vorschlägen), bei der österreichischen und russischen Infanteriemusik als normal angegeben wird.

---

mässig gewordene, theils wieder veraltete Instrumente (Flageolett, *Flûte d'amour,* Klappenhorn, Posthorn, Laute, Ophikleïde, u. s. w.) nicht weiter eingehen. Dieselbe Rücksicht warnt auch, überhaupt nicht zu viel Instrumente zu fordern. Es ist ein bedenkliches Zeichen, von der Menge der Mittel die Kraft des Kunstwerkes zu hoffen.

* Bei unseren Uebungssätzen fehlte es zuerst an melodieführenden, nachher an hinlänglich starken Bassinstrumenten.

** Das Einzelne können wir nicht vertreten; es kommt auch nicht darauf, sondern nur auf eine allgemeine Anschauung an. Ebensowenig können wir auf den Widerspruch näher eingehen, den Theodor Rode (Geschichte der preus. Infanterie- und Jägermusik) und Andere mit grossem Nachdruck gegen die Wieprecht'schen Einrichtungen und Vorschläge erhoben haben.

Benennung der Instrumente in der Königl. Preuss. Infanteriemusik.					In der K. K. Oester. Infanteriemusik.	In der Kais. Russ. Infanteriemusik.
2 grosse Flöten (bei der Marschmusik Pikkelflöten) in	*Es*	*D*	*Des*	*C*	Desgleichen in *Des*	Desgleichen in *C* und *Des*.
2 kleine Klarinetten in hoch	*B*	*A*	*As*	*G*	Desgleichen in *As*	Desgleichen in *G* und *As*.
4 Mittel-Klarinetten in	*F*	*E*	*Es*	*D*	Desgleichen in *Es*	Desgleichen in *F* und *Es*.
8 grosse Klarinetten (4 1ma, 4 2da) in	*C*	*H*	*B*	*A*	Desgleichen in *B*	Desgleichen in *C* und *B*.
2 Sopran-Cornetts (1mo, 2do) in	*C*	*H*	*B*	*A*	Hohe Flügelhörner	Hohe Cornetts.
2 Alt-Cornetts (1mo, 2do) in	*F*	*E*	*Es*	*D*	Alt-Flügelhörner	Alt-Cornetts.
2 Tenorhörner (1mo, 2do) in	*C*	*H*	*B*	*A*	Bass-Flügelhörner	Tenorhörner.
1 Bariton Tuba in	*C*	*H*	*B*	*A*	Euphoneon	Tenorbass.
1 Bass-Tuba in	*F*	*E*	*Es*	*D*	Bombardon	Bass-Tuba.
4 Waldhörner (1mo, 2do, 3zo, 4to) in	*F*	*E*	*Es*	*D*	Desgleichen	Desgleichen.
8 Trompeten (1ma, 2da, 3za, 4ta) in	*F*	*E*	*Es*	*D*	Desgleichen in *Es* u. *B* (*basso*)	Desgleichen.
2 Fagotte (*unisono*)					Fagotte	Desgleichen.
4 { 2 Kontrafagotte					Harmoniebässe	Kontrafagotte und
2 Bass-Tubas oder Bombardons					Bombardons	Kontra-Basshörner.
2 Oboen (1mo, 2do)					Cornets à Piston	Oboen.
2 Tenorposaunen (mit Zügen) (1ma, 2da)					Dergleichen } mit Ventilen	2 Tenor-Zugposaunen.
2 Bassposaunen (mit Zügen) (1ma, 2da)					Dergleichen } mit Ventilen	2 Bass-Zugposaunen.
2 kleine Trommeln, 1 Triangel oder Glocken-Lyra					Kleine Trommel und Triangel.	Desgleichen.
1 grosse Trommel und 1 Paar Becken					Grosse Trommel und Becken	Desgleichen.

Anmerkung. Bei der Marschmusik der Infanterie bilden die Pikkelflöten, die kleinen und Mittel-Klarinetten nur einfache Stimmen. Zur Besetzung der grossen Klarinetten zu mehr als zwei selbständigen Stimmen, desgleichen der Trompeten zu mehr als vier selbständigen Stimmen diene die mehrfache Verstärkung derselben.

Allerdings ist nicht überall auf so starkbesetzte Chöre zu rechnen, viel weniger überall dieselbe Stimmauswahl zu finden. Doch hat man hiernach schon einen durch Erfahrung geprüften Maassstab, nach dem das Mehr und Minder sich ermessen lässt. Wir versuchen hier noch ein Paar Zusammenstellungen für vollzählige, aber doch minder starke Chöre.

	(stark,	schwächer,	noch schwächer)
Pikkelflöte	1	1	1.
Flöte	2	2	1.
Oboe	2	2	2.
hohe Klarinette (in *Es*, *F*)	2	1	1.
Erste Klarinette (in *A*, *B*, *C*)	5	4	3.
Zweite Klarinette (in *A*, *B*, *C*)	5	4	3.
Fagott	4	3	2.
Kontrafagott	2	1	1.
Horn	4	4	2.
Trompete	4	4	2.
Bassposaune	1	1	1.
Tenorposaune	1	1	1.
Altposaune	1	1	1.
Tuba	1		
Piccolo	1	1	
Althorn	1	1	
Tenorhorn	1	1	
Kontrabasstuba	1		

Man bemerke, dass überall die grossen Klarinetten am zahlreichsten besetzt sind. Dies ist nothwendig, da sie (mit Hülfe der höheren Instrumente) die geeignesten Instrumente zur Melodieführung sind und zugleich als Mittelstimmen dienen, namentlich am brauchbarsten zu figurierten Mittelstimmen sich erweisen, daher nicht selten in vier verschiedene Stimmen auseinandertreten.

Im Obigen ist zuvörderst die Gesammtwirkung des ganzen Chores ins Auge gefasst und hat sie das Gesetz gegeben für Zusammenstellung und Besetzung der Stimmen. Soll nun in einzelnen Partien einer Komposition, z. B. in Pianosätzen, nicht das Ganze zusammenwirken, so müssen hier wieder die Stimmen für Melodie, Bass und Mitte in das Gleichgewicht gebracht werden. Es könnte z. B. ein sanft vorzutragender Satz folgende Besetzung —

Erste Klarinette in *B*,
Zweite Klarinette in *B* (nach Erfordern in zwei Partien zu theilen).
2 Fagotte
2 Hörner,
Kontrafagott und ein drittes Fagott
haben; die nächste Verstärkung würde durch den Zutritt einer Flöte und einer hohen Klarinette, dann zweier Flöten, zweier Oboen, zweier Hörner und Trompeten, und statt des dritten Fagotts einer Tuba oder eines Bombardons erreicht.

Diese Ansätze können und sollen indess nur als Beispiele gelten; es lassen sich, wie sich von selbst versteht, schwächere Besetzungen und noch mehr Abstufungen von der schwächsten Besetzung bis zur stärksten, sowie auch mannigfach abweichende Wahlen und Zusammenstellungen der Instrumente treffen. Je sicherer man sich nach unserem ersten und wichtigsten Rath (S. 4) die Wirkung jedes einzelnen Instrumentes eingeprägt, je heller man ihr Zusammenwirken nach Schallkraft und Klangweise erfahren und zur bleibenden Vorstellung gemacht, desto treffender wird man in jedem einzelnen Fall das Rechte zu ergreifen verstehen.

B. Klangwesen.

Ueber den Klang der einzelnen Organe und Klassen haben wir schon Betrachtungen angestellt, die sich jetzt leicht erweitern lassen.

Wir wissen, dass jede Instrumentenart ihre eigenthümliche Klangfarbe hat und dass diese einen vorzüglich hervortretenden Charakterzug derselben bildet.

Wir haben ferner beobachtet, dass verschiedene Instrumentenarten im Klange sich mehr oder weniger ähnlich, daher von dieser Seite her mehr oder weniger einander verwandt, zu verschmelzender Einigung geeignet sind.

Zunächst waren alle Klarinettenarten ungeachtet des Einflusses ihrer engeren oder weiteren und kürzeren oder längeren Mensur unter einander verwandt. Ihnen schliessen sich jetzt die Bassklarinetten an, zwar durch den Einfluss des verhältnissmässig dünneren Blattes und des grösseren Rohres von dunklerem, bebenderem Klang und von grösserer Schallkraft der Tiefe, aber doch den Klarinetten am ähnlichsten.

Wie die Flöten und Fagotte (mit Kontrafagott) sich den Klarinetten anschliessen mochten, so treten sie auch mit der Bassklarinette in ein Verhältniss, — wenngleich erstere (nach der oben angedeuteten Verschiedenheit) in ein weniger vertrautes.

Zu den Oboen treten jetzt (wenn man sich ihrer bedienen will) die englischen Hörner. Auch die Bassklarinette steht ihnen durch die Bedecktheit und Bebung ihres Klanges näher als die Klarinetten, obwohl der Tonlage nach ferner. Den englischen Hörnern, wenn sie gebraucht werden, würden die Fagotte an Schallkraft noch weniger gewachsen sein, als den Oboen, auch durch den stillen runden Klang ihrer Mittellage entschieden von ihnen abgewendet. Doch liesse sich unter der mildernden und verschmelzenden Mitwirkung anderer Instrumente der Verein aller drei genannten Arten mit Erfolg benutzen. Auch hier ist es die Bassklarinette die nach Klang und Ton den Fagotten näher steht, als die übrigen genannten Instrumente.

Aus dem Chor der Blechinstrumente treten bekanntlich Trompeten und Posaunen zusammen, allenfalls auch zu besonderen Wirkungen Posaunen und Hörner.

Die Hörner schliessen sich von dieser Klasse zunächst den Klarinetten und Fagotten an; sie werden sich nun auch mit Englisch Horn und Bassklarinette gut vereinigen.

Ist so der Chor der Holzbläser stark genug angewachsen und vielleicht auch durch den Zutritt der Hörner dem Metallklang näher gebracht, so treten Tuba oder Bombardon mit dem Gesammtklang in angemessene Verbindung.

Noch eine Anknüpfung zwischen dem Chor der Holz- und dem der Blechinstrumente liesse sich in einer gewissen Aehnlichkeit von Trompete und Oboe in der tiefen Tonlage finden. Die Oboe ist in der That hier von einer Schärfe und Gefülltheit des Klanges, von einer Schallkraft, von einem so dezidiert einschneidenden Wesen, dass man an die gleichen Eigenschaften der Trompete erinnert wird. Kommt es nun blos auf scharfbestimmten und vollstarken Zusammenhang an, so kann eine Lage von Oboen, Trompeten und Posaunen wohl eingreifen. Allein bei tieferem, innigerem Eingehen kann der grosse Unterschied des metallisch glänzenden, hehren und innerlich mächtigen Trompetenklanges von dem holzig gezwängten, mehr gespreizten als mächtigen Wesen der tiefen Oboetöne Niemandem entgehen; der Trompetenklang wird verunreinigt durch solche Verbindung, wenn nicht besondere Intentionen sie fordern oder Massen anderer Instrumente sie bedecken.

Von dem Chor der Ventilinstrumente schliessen sich die Ventiltrompeten ihren Schwestern, den Naturtrompeten und damit den Posaunen an, oder sie treten ganz an die Stelle jener ein.

In demselben Verhältniss stehen die Ventilhörner zu den Naturhörnern. Obgleich sie an Reinheit, Freiheit und Luftfülle

des Klanges gegen jene etwas zurückstehen, unterliegt es doch keinem Zweifel, dass sie jene gänzlich verdrängen werden.

Die Kornette haben ebenfalls Verwandtschaft mit den Hörnern, aber nicht deren freies, weithin und gleichsam von fern herüber hallendes Wesen; sie sind verschlossener, beschränkter, beiläufig auch weniger der quellend starken Höhe, der schmetternden Schallkraft der Tiefe, und umgekehrt des leisesten Verhallens, wie in Luft, wie Echo vom Echo fähig, das eben dem Horn diesen schwärmerisch romantischen Charakter zuertheilt. Sie lassen sich daher allerdings mit Hörnern nahe genug verbinden, können mit ihnen zu einer Masse zusammenschmelzen, allein der geistigere Reiz des Hornes geht dabei verloren. Günstiger erweisen sich noch die Flügelhörner. Die tiefen Ventilinstrumente, Tenorhorn, Tenorbass, Tuba, stehen ebenfalls dem Horn nahe, bilden aber vermöge ihrer Grösse und Schallkraft allmählig der Posaune sich annähernde Mittelstufen zwischen dieser und dem Horn.

Dasselbe gilt von der Ventilposaune, die die dröhnende Schmetterkraft der Posaune zu dem dunkleren und runderen Hornklang ermässigt, doch aber diesem an Schallstärke und Helligkeit überlegen bleibt.

Vermöge ihres geschlosseneren, begrenzteren, weniger luft- und metallfreien Wesens treten die Ventilinstrumente auch näher zu dem Chor der Holzbläser heran, als die natürlichen Blechinstrumente; sie bilden einen Mittelchor zwischen dem reinen Blech- und dem Holzbläserchor. Ohne Frage können die Ventilinstrumente daher mit den Holzblasinstrumenten inniger verschmolzen werden, als die Naturblechinstrumente, und stehen wiederum in näherem Bezug zu letzteren, als diese zu den Holzbläsern; denn sie bilden eine Mittelgattung zwischen den beiden anderen Chören. In diesem Sinne stellt auch Wieprecht (S. 214) sie als »Mittelregister« zwischen die Holzblasinstrumente und die Blechinstrumente (die er mit Basstuben unterstützt) und bezeichnet ganz treffend hinsichts der Schallkraft die Holzblasinstrumente als das »leichte«, die Ventilinstrumente als das »etwas schwerere«, die Blechinstrumente als »stärkstes Register«.

Giebt man die Naturinstrumente gänzlich auf (was im Hinblick auf die gegenwärtige Zusammensetzung der Musikchöre nahe genug liegt — man schreibt eben sonst für andere Instrumente als die, welche faktisch die Ausführung übernehmen), so tritt an die Stelle des Gegensatzes der Naturinstrumente und Ventilinstrumente der der engmensurierten und weitmensurierten Ventilinstrumente; beide Klassen sind in der modernen Harmoniemusik vollzählig vertreten. Eignet den engmensurierten einerseits mehr Gedrungenheit,

Intensität, Schmetterklang, so stehen sie doch durch grösseren Adel den Holzbläsern näher als die weitmensurierten Bugles und Tuben, welche immer etwas explosives, grobes, indecentes haben. Deshalb gehören auch die Bügelhörner nicht ins Orchester und nur aus Noth nimmt man die Bassinstrumente auf.

Die Harmoniemusik kann der Bugles wegen ihrer Leichtbeweglichkeit nicht entbehren, und auch schwächer besetzte Chöre werden gern einzelne dieser Instrumente benutzen. Das Tenorhorn kann sich vortrefflich mit Hörnern und Posaunen zu tieftönenden, voll, aber dabei mild erschallenden Klängen verbinden; die Tuba kann für grosse Harmoniemassen im Verein mit Fagotten und Kontrafagotten geeignet sein zur Führung des Basses; jedes Ventilinstrument kann für besondere Intentionen günstig, ja das einzig Rechte sein.

§ 26. **Der Satz für grosse Harmoniemusik.** Nach allem Vorangegangenen darf sich die Lehre jetzt auf wenige Sätze und Beispiele beschränken.

Je grösser die Masse der vereinten Bläser ist, desto mehr tritt die Besonderheit der einzelnen Klassen, Arten und Stimmen zurück, und desto entschiedener macht sich das vorherrschende Element aller Blasinstrumente, — der tönende Hauch, der Schall, — geltend. Daher ist es dringend rathsam, mit der Vergrösserung der Masse immer umsichtiger der Einfachheit zuzustreben. Der Mozart'sche Satz Nr. 219, die Beethoven'schen Märsche Nr. 227 und 228 geben hier schlagende Beispiele; wir fügen ihnen in der Beilage I noch ein instrumentreicheres aus der Feder eines auf diesem Felde vorzüglich erprobten Tonsetzers* zu. Man hat bei der Betrachtung dieses Marschsatzes eine Besetzung gleich (oder ziemlich gleich) den S. 214 angeführten vorauszusetzen, da er für dieselben oder gleichstehende Militärmusikchöre geschrieben ist.
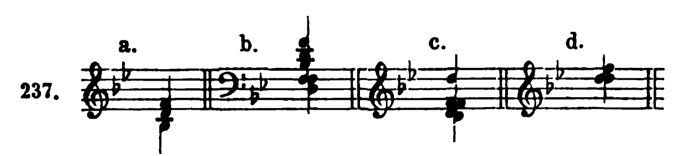
---

* Aus einem Geschwindmarsche von A. Neithardt (damals Direktor eines Gardemusikchors, später Direktor des Berliner Domchors), bei Schlesinger in Berlin unter Nr. 94 als Armeemarsch in Partitur herausgegeben. Bei der vorliegenden Komposition und den meisten Arbeiten gleicher Bestimmung kann die Beantwortung der Frage: ob die Erfindung charaktervoll oder doch mehr oder weniger ansprechend sei? dem Tonsetzer niemals ohne Weiteres einen Vorwurf erregen. Denn wer kennt nicht die hunderterlei Wünsche und — Andeutungen, die im müssigen Garnisonleben aus Gärten, Theatern, Bällen u. s. w. auf die Parade geschleppt werden und denen sich der Musikdirektor schwerlich versagen kann? Er muss zufrieden sein, wenn er — wie unser hochgeachteter Tonsetzer — Kraft und Gelegenheit gefunden, sein Talent und seinen Sinn in zahlreichen eigene Arbeiten glücklich zu bewähren.

Für unseren Zweck ist dieser Punkt vollends unerheblich: für uns ist nur das die Frage: wie kann und soll eine gegebene, z. B. diese Melodie behandelt werden?

Hier führen im Forte Pikkelflöte, *F*-Klarinette (wahrscheinlich 2) und erste *C*-Klarinette (wahrscheinlich 6) die Melodie, und zwar in hoher, scharfansprechender Tonlage. Dieser Oberstimme steht ein Bass gegenüber, vom zweiten Fagott (doppelt besetzt), Serpent, Kontrafagott (doppelt besetzt) und Bassposaune (2 oder 3) durchgeführt. Solchen Aussenstimmen dienen nun die zweiten Klarinetten (6), die Bassethörner, das erste Fagott (doppelt besetzt), vier Hörner — und unbedenklich die sonst wegen ihrer Schärfe nicht wohl zur Begleitung geeigneten Oboen, dann auch die Trompeten (5) und höheren Posaunen (2) als Mittelstimmen. Die heute veralteten Bassethörner wie auch der Serpent könnten fehlen, ohne dass der Ausfall allzubemerklich würde.

Die Kraft der Mittelstimmen liegt hauptsächlich in der kleinen und eingestrichenen Oktave; dies bezeichnet schon der Antritt der Bassethörner und des ersten Fagotts (a.), —



der Hörner und Posaunen (b.) und der Trompeten (c.). Während diese Hauptlage der Mittelstimmen sich den Bassinstrumenten eng anschliesst, treten Oboen und zweite Klarinette (d.) darüber, um die Verbindung mit der hochliegenden und scharf intonierten Melodie zu bilden.

Im Pianosatze tritt die Pikkelflöte von der Melodie zurück, die nur von der *F*- und ersten *C*-Klarinette geführt wird, mit einer Gegenstimme, die sich unter einer *B*- und Ventil-*F*-Trompete (so weit es angeht, soll die *B*-Trompete als Naturinstrument wirken) vertheilt. Von der Begleitung treten Oboen und Trompeten zurück und alle Instrumente werden in gemässigter Weise gebraucht.

Im ganzen Satze herrscht durchaus einfachste Behandlung.

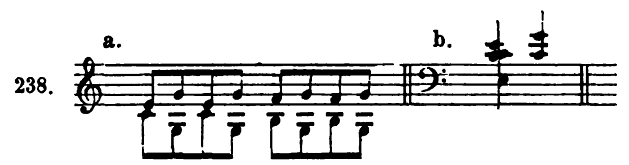
In Bezug auf Klang und Charakter ist — wenn man jene Gegenstimme in den Trompeten nicht in Anrechnung bringen will — kein erheblicher Gegensatz hervortretend; alle Instrumente sind zu einer einzigen Masse zusammengeschmolzen.

Die Beilage II* zeigt ähnliche Benutzung des Orchesters erst im Piano, dann im Forte. Im Piano wird die Melodie blos von der ersten Klarinette (sechsfach besetzt) vorgetragen. Die zweite

---

* Die Beilagen II und III sind aus Nr. 46 der bei Schlesinger erschienenen Armeemärsche; Nr. II ebenfalls von A. Neithardt.
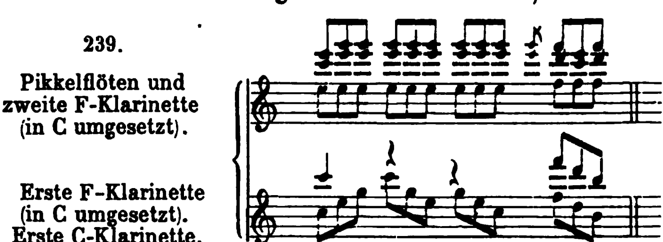
Klarinette mit dem ersten Fagott führt eine fliessende Begleitungsfigur (a.) durch, —



während zweitens Fagott, Basshorn und Kontrafagott den Bass, und die Hörner mit den Bassethörnern vereint (b.) die Mittellage der Harmonie bilden. Die Begleitung würde nach Zahl und Schallkraft der Instrumente zu stark sein, im Verhältniss zur Besetzung der Melodie, wenn sie nicht dreifach getheilt wäre, — zwei Stimmen figurieren, der Bass und die übriggebliebenen Mittelstimmen wechseln viertelweise. Im Forte wird dieselbe Melodie von den Pikkelflöten, *F*-Klarinetten, der ersten *C*-Klarinette und ersten Oboe vorgetragen, die Figur in ihrer Oberstimme von der zweiten Klarinette und Oboe und dem ersten Bassethorn, — in ihrer Unterstimme von dem zweiten Bassethorn und ersten Fagott ausgeführt; zu der in geschlossenen Akkorden Viertel auf Viertel auftretenden Begleitung sind ausser den obigen Instrumenten noch Trompeten und Posaunen getreten; die Trompeten lösen das je zweite Viertel in Sechzehntel auf und tragen dadurch ein neues Element der Erregung in das Ganze.

Auch in diesem Fall ist keine Sonderung der Stimmchöre vorgenommen worden, Alles vereinigt sich zu einem einzigen Schallkörper. Basshorn, desgleichen die Bassethörner könnten auch fehlen.

Dieselbe Form zeigt sich zu Anfang der Beilage Nr. III. Dann aber tritt die Hauptmelodie in die erste *C*-Klarinette (zuletzt mit Unterstützung der zweiten, der Bassethörner und Fagotte); die Begleitungsharmonie unter dieser Melodie aber wird durch den Zutritt der Oboen, *F*-Klarinetten und Pikkelflöten über jene hinaus aufgebaut, so dass die Melodie gewissermassen zur Mittelstimme wird. Takt 4 und 5 würde sie daher verdunkelt werden, besonders durch die ebenfalls figurierten Pikkelflöten, —
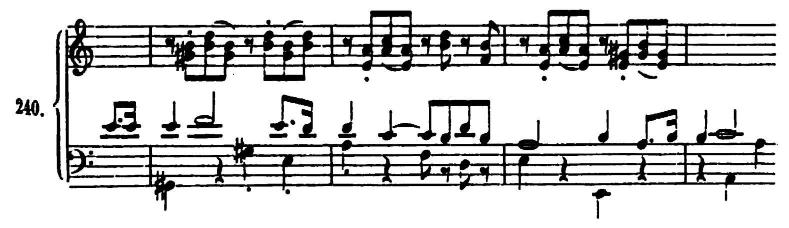


wenn nicht am bedürftigsten (und zugleich rhythmisch geeignetsten) Punkte die *F*-Klarinette in heller Hochlage unterstützend eingriffe.

In der Beilage Nr. IV geben wir ein Beispiel, wie im grossen Tutti die Melodie in einer Mittelstimme behandelt werden könne; man hat die gegebenen Takte als Bruchstück eines grösseren Ganzen anzusehen. Hier stellt sich der Satz schon weniger einfach; es sind vier Partien, —

1. die Melodie,
2. der (einigermassen wenigstens) selbständig hervortretende Bass.
3. die Begleitungsfigur in den Klarinetten u. s. w.
4. die harmoniefüllenden Eintritte der Trompeten u. s. w.

zu unterscheiden.
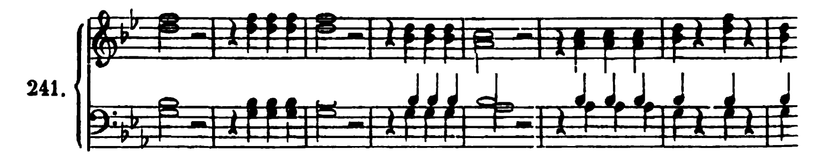
Die Hauptstimme wird von den vier Hörnern und dem chromatischen Tenorhorn vorgetragen, ihr Heraustreten durch die Pause zu Anfang jedes Taktes in den figurierenden Stimmen und durch die Pausen der Begleitung begünstigt. Stiege sie für die zweiten Hörner zu hoch, oder sollte sie in Klang und Schallkraft gesteigert werden, so könnten von dem Zeichen * in Takt 4 an die höheren Posaunen zu ihr und die zweiten Hörner zur übrigen Blechmasse treten. Diese würde dann aber an Schallkraft verlieren und von dem Metallglanz ihres Klanges einbüssen. Nachtheilig für die Macht des Klanges und den Charakter der Melodie würde die Zuziehung von Fagott (oder Bassethörnern oder beiden) vereint gewesen sein. Der Hornklang würde beschränkt und verfärbt. Ja, die ganze Melodie wäre — für Fagotte und Bassethörner gedacht — eine Unwahrheit; den Hörnern sind ihre weiten akkordischen Schritte, ist ihre Beschränkung auf Tonika und Dominante angehörig; Fagotte (und Bassethörner) wollen mehr Fliessendes, Diatonisches, haben sanftere, wehmüthige, nicht herausfahrende Dinge zu erzählen. Und wollte man sie in solcher Weise —



einführen, so würde für sie wieder die grosse Besetzung unpassend, das Blech charakterwidrig und erdrückend, die hohe Lage der Pikkelflöten u. s. w. zu schreiend, oder bei ermässigter Begleitung wieder die Melodie mit zwei Instrumentpaaren zu stark und an-

gefüllt sein*. Uebrigens haben wir es hier mit dem Satz für grosse Massen zu thun, und da würden sich schwerlich andere als Blechinstrumente** für eine Melodie in den Mittelstimmen eignen.

Der Melodie in der Mittelstimme muss eine wenigstens nicht ganz inhaltlose Oberstimme gegenüberstehen; dies bedingte die Begleitungsfigur in den Klarinetten u. s. w. Sehr leicht konnte eine bedeutendere oder reichere Gegenstimme gefunden werden; allein dann durfte sie nicht so viel Instrumente an sich ziehen, oder wurde erdrückend für die Hauptmelodie. Die Figur ist den beweglichsten und weichsten Instrumenten, Flöten und Klarinetten, übergeben; die *Es*-Klarinetten durften nicht in ihrer durchdringenden Höhe gesetzt werden, wenn sie nicht die Figur zu heftig und der Hauptstimme gefährlich machen sollten. Fagotte und Bassethörner waren der Figur nicht gerade nöthig (sie entziehen ihr sogar durch die tiefe Lage einen Theil ihrer Leichtigkeit und Helle), schliessen sich aber ihr besser an, als der Masse der Bleche, — bei der man sie so —

241. 

einführen könnte, — in der sie den reinen Blechklang beeinträchtigen würden. Ob sie in einem grösseren Zusammenhange nicht lieber pausieren sollten? — liegt ausser unserer Betrachtung, die nur auf die Behandlung des grossen Tutti gerichtet ist.

Einfacher und insofern fasslicher wäre das Ganze geworden, wenn wir die Bassposaune mit dem Kontrafagott geführt hätten, statt dieses mit ihr zu kreuzen; es schien aber vortheilhaft, das Blech in einfachster Form zum ungebrochensten Zusammenwirken bei einander zu lassen.

Die Führung einer Bassmelodie bedarf nach dem bei Nr. 207

---

* Dass hier und überall der Vortrag viel thun und ändern kann, dass mehrere Instrumente, wenn sie eine Melodie *piano* vortragen, vielleicht nicht zu stark, vielleicht schwächer als ein einziges *forte* blasendes sind, — versteht sich. Aber die Lehre von der Abwägung der Kräfte in der Komposition kann sich auf diese endlos veränderbaren äusserlichen Hülfen des Vortrages nicht einlassen und hat es nicht nöthig. Denn wer die Instrumente erst nach ihrem Wesen kennt, weiss sich auch ihre Wirkung im Piano und Forte vorzustellen.
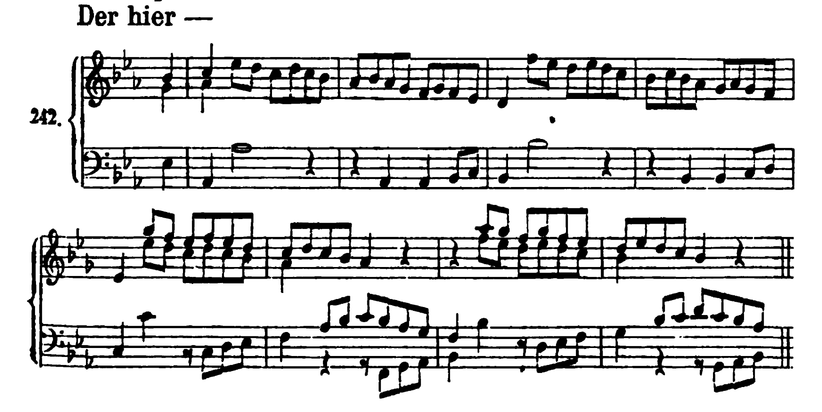
** Namentlich könnte auch die Basstuba hier gute Anwendung finden. Wenngleich ihre Tiefe (wenigstens nach dem Gefühl des Verf.) leicht etwas Schroffes, Unbändiges, Unverschmelzbares annimmt, so ist ihr doch gerade in der Tenorlage ein edlerer, den anderen Bügelhörnern verwandter, aber an innerlicher Kraft überlegener Klang erreichbar.

Gezeigten keines weiteren Nachweises; sie bietet mindere Schwierigkeit, als die vorhergehende Aufgabe, weil sie nicht oben und unten, sondern nur über sich den Chor der anderen Stimmen zu berücksichtigen hat.

Verwickelter ist die Aufgabe, Melodie gegen Melodie zu stellen. Die Beilage Nr. V (aus einer grösseren Komposition des Grafen Redern) giebt dafür ein anziehendes und für diese Musikgattung lehrreiches Beispiel. Dem Satz der Flöten und ersten *B*-Klarinetten stellen Fagott und Euphoneon (Tenorbass) einen Gegensatz gegenüber, Oboen und Flügelhorn nebst der ersten *Es*-Trompete schliessen sich, den ersten Satz nachahmend, an, so dass sich ein artiges Spiel von drei Stimmen bildet, leichtgeführt, wie dem Harmonie- und Ensemblesatze wohl zusteht. Die Fortführung und Begleitung mag Jeder für sich prüfen; das Ganze ist von erfahrener und geschickter Hand (Musikdirektor Piefke hat das Arrangement gemacht) gebildet und von vollkommenem Wohlklange.
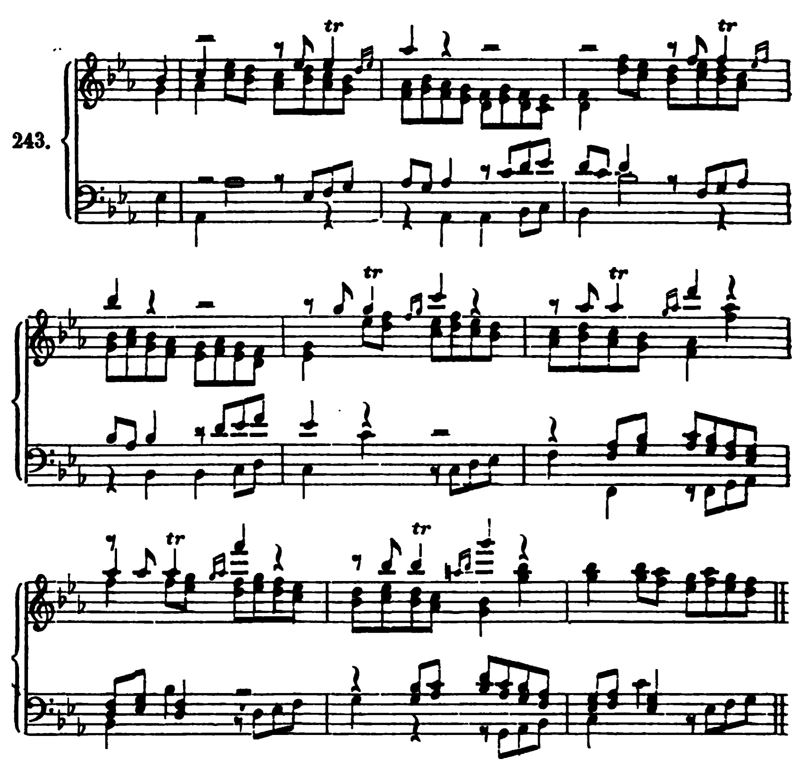
Bei eigentlich polyphonen Sätzen wächst die Schwierigkeit. Es ist unmöglich, dergleichen so einfach darzustellen, als der Charakter der Harmoniemusik wünschenswerth macht; nicht blos sollen die drei oder vier Stimmen, die den wesentlichen Inhalt des Satzes vortragen, gleichzeitig geführt und vom Hörer gefasst werden; sondern die Masse der Instrumente fordert für die verschiedenen Lagen ihres Tonsystems und für die verschiedenen Fähigkeiten und Charaktere, Verdoppelungen in Terzen, Oktaven u. s. w., füllende Stimmen, neue Motive — und so geräth man unvermerkt von der einfachen Grundlage in immer zusammengesetztere Gestaltungen und Schritt für Schritt immer mehr in die (vielleicht nie ganz zu vermeidende) Gefahr, überladene und verworrene Sätze zu bilden. Veranschaulichen wir uns dies an einem Beispiel.

Der hier —



gebildete Satz, den man als Bruchstück eines grösseren Ganzen anzusehen hat, würde von zwei oder drei (oder vier) Instrumenten klar vorgestellt werden können. Allein eine so stimmarme und dabei mit den Stimmen so weit auseinanderbleibende Behandlung würde dem Charakter der Blasinstrumente, ihrem Hang nach Vollklang unangemessen sein. Sie wäre sogar für grosse Besetzung — die wir hier ausschliesslich im Auge haben — unausführbar; einige Instrumente können die Stimmen des Satzes gar nicht vortragen, die übrigen würden durch ihre Aufhäufung im Einklange den Stimmen übertriebene Klangfülle geben.

Man müsste daher den Satz Aller, — etwa in dieser Weise —



ausführen, um für höhere und tiefere Mittelstimmen und eine neue Oberstimme für die höchstliegenden Instrumente Raum und Stoff zu finden. Denken wir uns den Satz in solcher Gestaltung von Klarinetten (durch Oboen verdoppelt, oder eine Oboe als erste und eine Klarinette als zweite Stimme der mittleren Partie) und Fagotten, einer Flöte und einem hinlänglich starken Bass ausgeführt: so würde er zwar nicht jene Klarheit, jenen reinen,

weithin reichenden Zusammenklang haben, der die eigenste und darum schönste Aeusserung der Blasharmonie genannt werden kann, aber doch deutlich und verständlich genug herauskommen, um im rechten Zusammenhang gelten zu können.

Sollte endlich derselbe Satz im vollen Chor der Bläser auftreten, so würde er sich etwa so, wie in der Beilage Nr. VI zu sehen ist, gestalten müssen. Die oberste Lage der figurierenden Mittelstimmen haben Klarinetten und Oboen, die Flöten haben sich auch nirgends besser anschliessen können; die dritte jener Stimmen wird von den Fagotten gegeben. Die Oberstimme hat erste Pikkelflöte und erste *Es*-Klarinette, die zweiten treten erst ganz zuletzt ein; dass Blech tritt auf rhythmische Hauptpunkte und gewährt dem krausen Durcheinander so vieler Stimmen Anhalt. Allein es entsteht doch bei Aller Vorsicht, die man angewendet zu haben meint, eine so zusammengesetzte Tongestalt für Harmoniemusik, dass man nur in eigenthümlichem Zusammenhange mit Recht darauf geführt werden könnte und dringend nach sofortigem Eintritt ruhiger, breiter Massen verlangen müsste, in deren klarem Zusammenhang sich der Friede wieder herstellte und die wahre Macht der Harmoniemusik wieder hervorträte.

Es scheint hier der Ort für eine

allgemeinere Betrachtung,

die weitgehende Lehren und Awendungen nach sich ziehen kann und zu deren Veranschaulichung wir erst jetzt genügenden Stoff beisammen haben.

Jedes Organ und jede Klasse von Organen hat einen ihr angemessensten Wirkungskreis, kann aber über denselben hinausgeführt werden*. Dann tritt Ueberreizung und Verwilderung seines Wesens ein, die zwar bisweilen dem Sinne des Werkes entsprechen kann, doch nicht ohne reiflichen Bedacht zugelassen werden darf, weil sie eben ausserhalh des natürlichen Kreises des Organes liegt.

Zunächst knüpfen wir diese Beobachtungen an eine schon lang bekannte andere. Singstimmen und Blasinstrumente, die über die ihnen bequeme Tonhöhe hinausgeführt werden, gerathen in Heftigkeit, Härte, Gewaltsamkeit des Schalles. Hier verstehen wir also an einer Seite des Organes, was oben allgemeiner ausgesprochen wurde. Ebenso nehmen Organe, die man zu einem ihnen nicht bequem erreichbaren Grad von Stärke nöthigt, eine Härte,

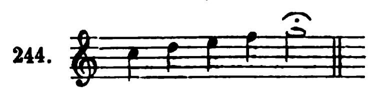
* Dass sie unter ihrer Kraft gelassen werden können, z. B. die tiefsten Töne der Singstimmen, Hörner u. s. w. noch nicht genugsame Schallkraft haben, ein zu lang ausgehaltener Ton ermatten und hinsterben muss, ist ebenfalls wahr und bekannt, gehört aber nicht hierher.

Grellheit oder Spitzigkeit des Klanges an (sie werden gellend, kreischend u. s. w.), die ihnen sonst keineswegs eigen sind. Nun zu einer geistigeren Anwendung.
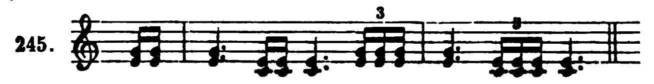
Das eigentliche Element des Blasinstrumentes ist der Schall, das Ausschallen, der gehaltene, getragene Ton und die aus solchen bestehenden oder auf ihnen doch beruhenden Harmonien und Melodien. Hierin zeigt sich — zumal bei angemessener Stellung und Führung der Stimmen — der Wohl- und Vollklang, die eigenthümlichste und schönste Wirkung des Blasinstrumentes und noch mehr eines vereinten Chores von Blasinstrumenten.

Man kann aber auch das Blasinstrument zu schnellen Tonbewegungen und Tonfolgen gebrauchen. Allein dann nimmt es einen Charakter von Wildheit und Ueppigkeit an, der ihm sonst gar nicht, oder in weit geringerem Grade eigen ist. Und dies ist um so mehr der Fall, je mehr die Bewegung nach Schnelligkeit und Inhalt über das eigentliche Wesen des Instrumentes hinausgeht. Es entsteht dann für jeden einzelnen Fall die Frage: ob diese Wildheit oder Heftigkeit der Idee des Kunstwerkes entspreche?

So ist z. B. der gehaltene Ton oder die ruhige Tonfolge auf der T r o m p e t e vom edelsten, Metallglanz ähnlichen Klang, — und besonders sind es die Töne, —
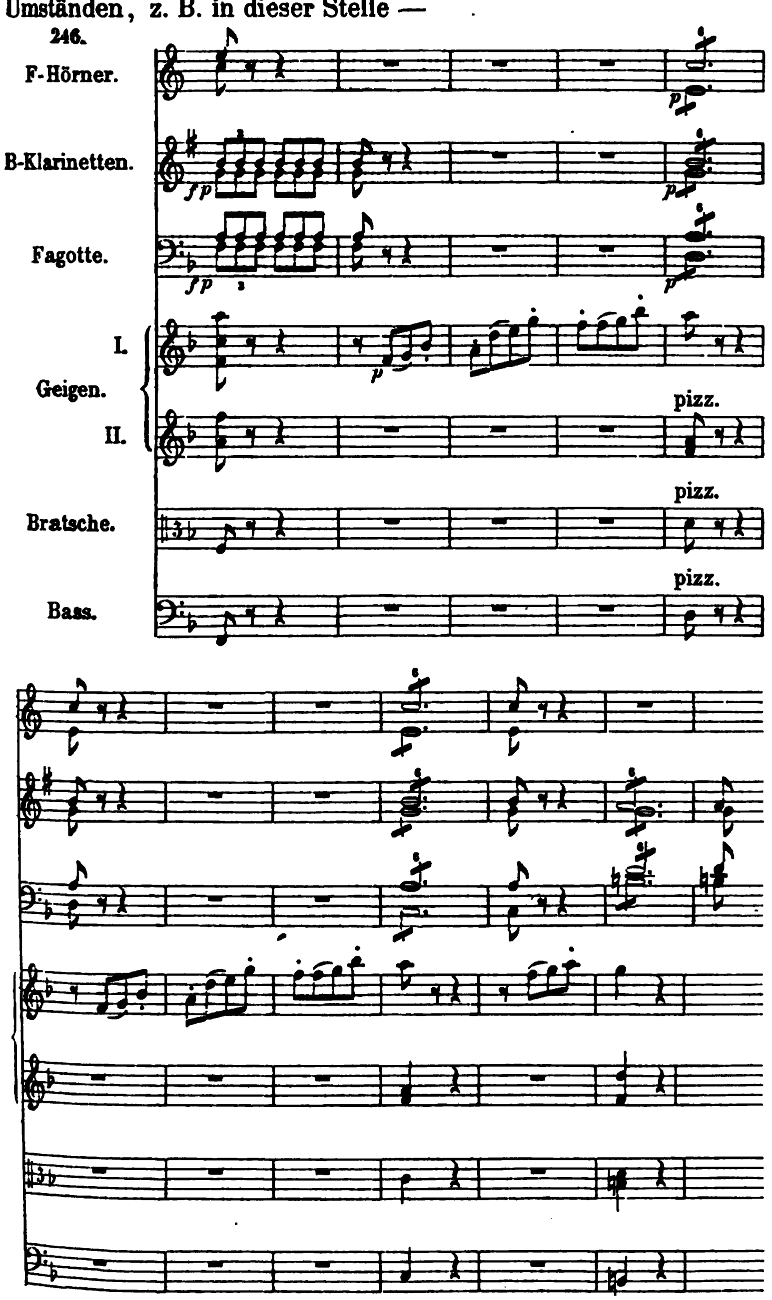
244. 

die schon nach der Natur des Instrumentes vorzugsweise für melodische Anwendung bestimmt sind. Die Schmetterfiguren dagegen (S. 49 f., Nr. 49, 50 u. a.) geben dem Instrument eine Wildheit, die für kriegerischen Ausdruck, aufregende Prachtentwickelung und ähnliche Aufgaben höchst charakteristisch ist, am unrechten Orte aber, oder im Uebermaass angewendet, das Instrument (und mit ihm den Tonsatz) leicht aus seiner reinen Sphäre in eine niedere, gemeine und rohe hinabzieht. Diese Ausartung macht sich nur desshalb seltener fühlbar, weil das Instrument schon seinem Charakter nach selber zum Heftigen und Gewaltsamen hinneigt. Dasselbe wäre von den Schmettertönen der P o s a u n e n zu sagen; nur wirken sie bei der grösseren Schallkraft, minderen Beweglichkeit und tieferen Tonlage bekanntlich noch gewaltsamer und arten leichter in das Rohe aus. — Auch das H o r n kann den Schmetterton, wenn auch kürzer —

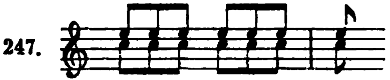
245. 

und unbehülflich hervorbringen; hier aber erscheint es sehr bald rauh und roh. Endlich finden Tonwiederholungen im Chor der

Holzblasinstrumente statt. Aber schon unter den mildesten Umständen, z. B. in dieser Stelle —



aus Beethoven's Pastoral-Symphonie*, in der *piano* vorgeschrieben, die sanftesten Holzblasinstrumente in weicher Tonlage, die Hörner ebenfalls in weicherer Tonlage (ihnen lag es, abgesehen von der Schallwirkung, näher, in der höheren Lage, —

247. 

in der sie schon waren und die den Melodieton oben hat, zu bleiben) gebraucht werden, treten die Bläser angeregt hervor, — wie es diesem Aufbeben des Naturlebens und des Gemüthes im neupulsierenden Frühlingserwachen vollkommen entspricht. — Bei stärkerer Anwendung, z. B. in solchen Stellen, —

248. Allegro maestoso.
Flauto piccolo.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in C.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in F.
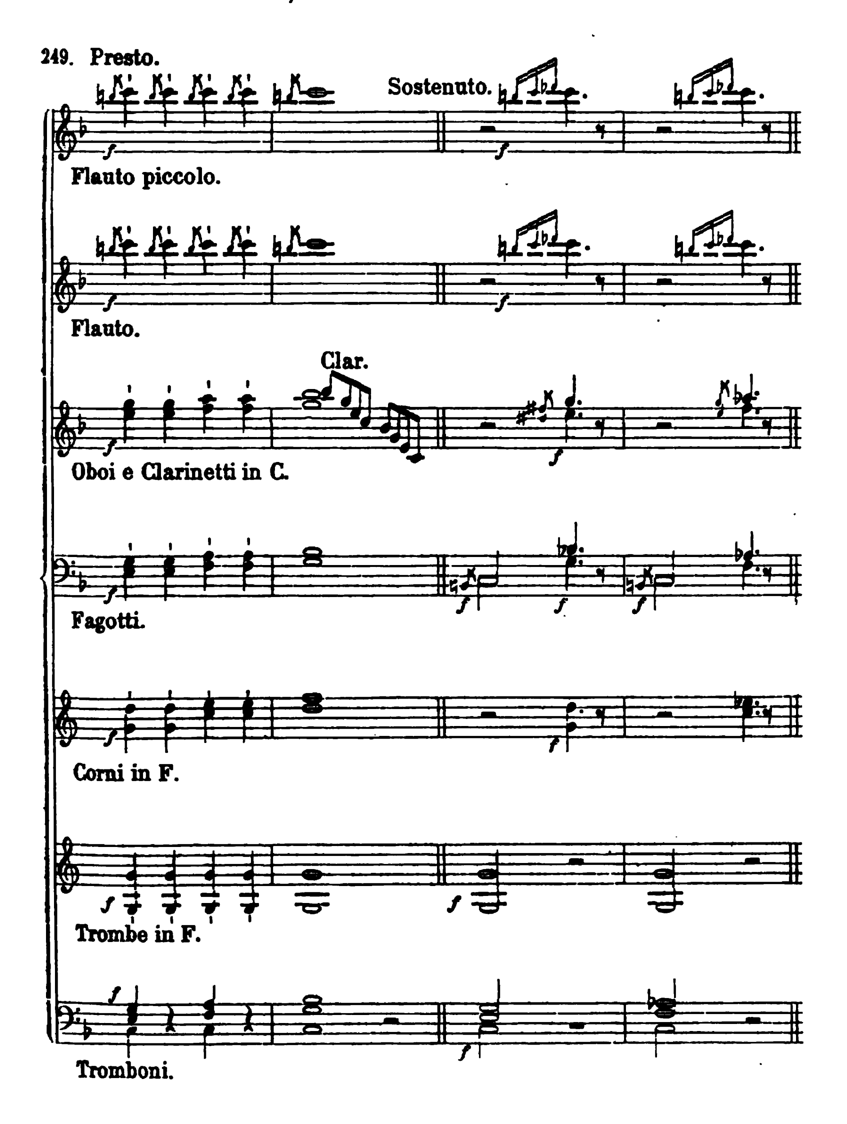
Tromboni.
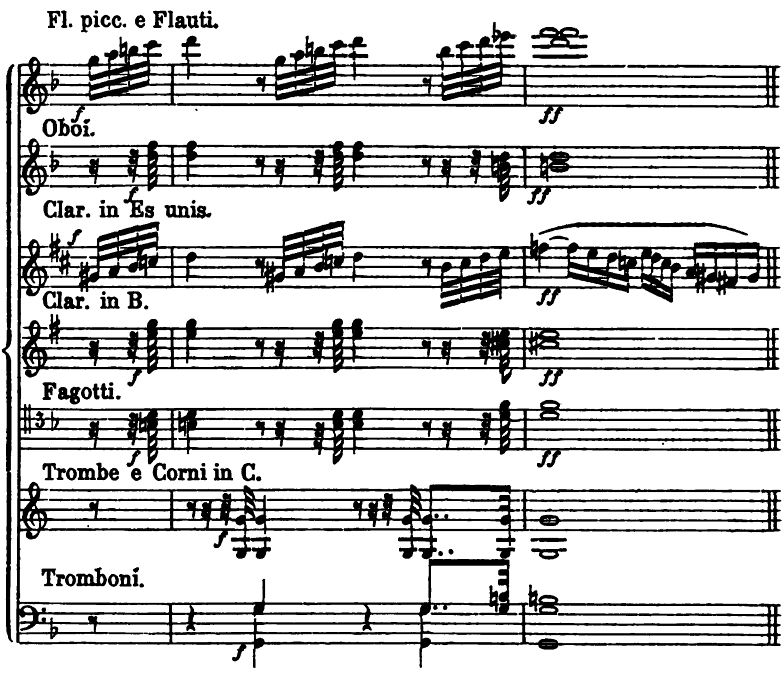
Timpani in F. C.

* S. 7 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.

die noch wilder erklängen, wenn man die Klarinetten zu den Oboen stellte, die Trompeten mit den Hörnern gehen liesse, währen die Posaunen im ersten und zweiten Takt an die Stelle der Trompeten träten, steigert sich sogleich die Schallkraft und tritt eine höhere Gereiztheit in die Bläser.
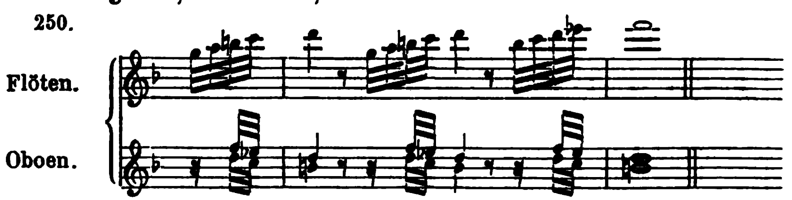
Schnelle Tonfolgen, zumal diatonische, kommen erst bei den Holzblasinstrumenten in Anwendung. Hier steigern sie schon in den kleinsten Formen, z. B. hier —





in den Flöten, Oboen und Klarinetten, die Heftigkeit des Einsatzes mehr, als blosse Verdoppelung der Besetzung vermocht hätte. Im dritten Beispiel (zu dem man sich gern noch mehr Instrumente, vielleicht die Mitwirkung des Streichquartetts hinzudenkt) geht die Weise der Flöten und *Es*-Klarinetten bis zur Wildheit, die man noch hätte in den Oboen und *B*-Klarinetten durch ähnlich wirkende Figuren, z. B. diese, —

250.
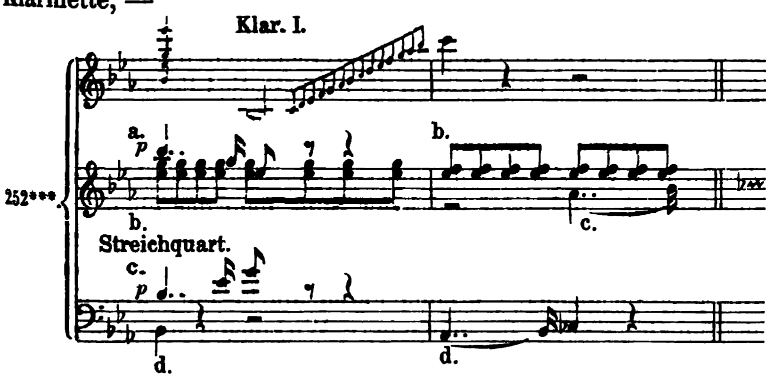


steigern können. — Was hier an einzelnen Würfen, nur gleichsam gelegentlich eingemischten Läufen und Vorschlägen bemerkt worden, gilt auch von ganzen Sätzen, die von einer den Bläsern nicht wesentlich eigenen Bewegung erfüllt sind. In ihnen sind es nicht, wie oben, einzelne Riss- und Schlagmomente; sondern sie nehmen in ihrer ganzen Bildung eine Heftigkeit und Wildheit an, die man auf andere Weise nicht erlangen kann, die aber sorgsam abzuwägen nach Idee und Stimmung der Komposition zu prüfen

ist. Der in der Beilage VI gegebene Satz mag auch hier als Beispiel dienen.

Selbst in einem einzelnen Blasinstrumente kann diese eigenthümliche Wendung des Charakters beobachtet werden. Ein merkwürdiges Beispiel bietet die unsterbliche Einleitung zu J. Haydn's Schöpfung, die der Meister »die Vorstellung des Chaos« genannt hat. Wie hier alles erst aus dem Dunkel hervor nach Gestaltung tappt und schleicht und ringt, und erst im sechsundzwanzigsten Takt* ein Moment grösserer Festigkeit eintritt, in dem mild und voll, sanft bewegt und beschwichtigend die zweite Klarinette mit ihrer Begleitungsfigur gleichsam hervorquillt, —

251.** u. s. w.

das bleibe hier bei Seite; es ist der Schluss dieses Abschnittes Takt 31, S. 5), der allein zur Betrachtung kommt. Wenn auf diesen Takt das Orchester (in diesem Augenblicke Streichquartett, eine Flöte, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, die höheren Posaunen) in den Quartsextakkord tritt, wirft sich, ohne weitere Motivierung, als dass man schon Klarinetten gehört hat, die erste Klarinette, —



* S. 4 und 5 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.

** Die kleinen Noten deuten das Streichquartett an, die Oberstimmen im zweiten Takte sind Oboen. Das Meiste fehlt, — und gerade hier ist jedes einzelne Instrument von tiefsinniger Bedeutung. An einem anderen Orte kommen wir darauf zurück.

*** Die mit a. angezeichneten Noten hat die erste Geige, b. ist zweite Geige und Bratsche, c. Violoncell, d. Kontrabass, den wir Takt 2 geschrieben haben, wie er ertönt.

wie ein junger Stern emporschiessend, mit einem rapiden Lauf in die Höhe. Kein anderes Instrument, alle vereinten Geigen würden nicht so glänzendfrisch, so übermuthvoll, so jugendlich üppig emporgestiegen sein. Dass aber dieser Klarinettlauf das Instrument nicht bis zur Wildheit (S. 232) aufregt, liegt in dem Verhältniss der Schallstärke des einen Instruments gegen das Streichquartett und die kurz vorausgegangenen Bläser, in dem milden Charakter der (*B*-Klarinette und in der Vorbereitung durch die unmittelbar zuvor (Nr. 251) hervorgehobene zweite Klarinette.

§ 27. **Aufgaben.** In den vorangegangenen Abschnitten dieser und der vorigen Abtheilung ist so Vieles zu beobachten und zu versuchen gewesen, dass die Aufmerksamkeit nicht durch Einmischung fernerer Betrachtungen zersplittert werden durfte. Daher können wir erst hier* die Selbstthätigkeit des Lernenden bestimmter zur Sprache bringen. Vorausgesetzt wird, dass er Schritt für Schritt alle ihm allmählich überlieferten Organe in einzelnen Sätzen nach allen Seiten hin in Anwendung gebracht habe, wie auch schon früher begehrt worden. Diese kleinen Vorversuche machen es, wie schon S. 131 gesagt worden, dem Uebenden leicht, seine ganze Aufmerksamkeit und Theilnahme den Instrumenten zuzuwenden, sich ganz in ihr Wesen zu versenken und aus ihnen heraus zu erfinden, eben weil die Komposition selbst keinen eigenthümlich bestimmenden Inhalt hat.

Die wirklichen Kompositionsübungen nun, die sich den Vorversuchen anschliessen, müssen, wenn sie im Einklang mit der Lehre bleiben wollen, vornehmlich zwei Bedingungen erfüllen. Sie müssen Erstens jedesmal den bestimmten Umkreis von Instrumenten, der dem Schüler in den verschiedenen Lehrabschnitten gezogen ist, inne halten, sich also zuerst (S. 130) auf den Verein von zwei Klarinetten und Fagotten, dann von drei Klarinetten, zwei Fagotten beschränken, dann Kontrafagott, dann Hörner zuziehen u. s. w. Zweitens müssen sie dem Charakter der Harmoniemusik, und zwar auf jeder Stufe dem der eben vereinten Instrumente — jedes einzelnen und ihres Vereins entsprechen.

Im Allgemeinen entsprechen der Harmoniemusik von allen Kompositionsformen die einfacheren am besten, weil die Blasinstrumente selber für einfachere Wirkungen am geeignetsten sind. Schon dies weiset auf die Liedformen, namentlich Tanz

---

* Im lebendigen Unterrichte schliessen, wie sich von selbst versteht, bestimmte Aufgaben sich an jeden Fortschritt der Lehre, und erhalten dadurch den Jünger in ununterbrochen künstlerischer Bethätigung. Wer in der Lage ist, die Instrumentation für sich allein zu studieren, wird sich ebenso einzurichten suchen.

und Marsch, und auf die kleinen Rondoformen. Sie alle haben für Harmoniemusik auch den Vortheil der Kürze. Denn das Blasinstrument — und so auch der Verein von Blasinstrumenten — ist von so bestimmtem und daher umgränztem Charakter, dass er denselben bald zum Ausdruck gebracht hat, dann aber bald in Gefahr geräth, einförmig und ermüdend zu werden, während die minder positiven Saiteninstrumente weit mannigfachere Stimmungen und Bedeutungen in sich tragen und längere Zeit brauchen, sich auszusprechen, ohne Gefahr der Eintönigkeit und Erschöpfung. Es fragt sich nun noch, welche Aufgaben auf jeder Stufe die angemesseneren sein mögen? Hier soll und darf keine Vorschrift dem eigenen Ermessen eines Jeden vorgreifen; was wir darüber äussern, sind Vorschläge, die nur unsere Ansicht vom Charakter und Vermögen jeder Stufe andeuten.

Mit dem Quartett von zwei Klarinetten und zwei Fagotten scheinen blos einfache, bald sanftere, bald muthigere Liedsätze darstellbar zu sein, in denen weder eine Hauptstimme zu freier und reicher Entwickelung kommt, noch Individualisierung der einzelnen Stimmen weiter, als etwa in Nr. 150, verfolgt werden kann.

Mit dem Zutritt einer Prinzipalklarinette ist die Ausführung einer freien und reicheren Hauptstimme mit voller Begleitung möglich. Diese Hauptstimme, die Klarinette also, bedingt den Charakter des Ganzen. Wir suchen eine Liedform, deren Charakter dem der Klarinette entspricht und die eine reicher entfaltete Hauptstimme fordert; es scheint keine so geeignet als die Form der Polonaise (Nr. 155, Th. II. S. 508), die also hier unsere Aufgabe wird. Andere Liedsätze sollen hiermit nicht ausgeschlossen sein.

Sobald das Kontrafagott und dann die Hörner zugezogen sind, können Tänze, Märsche zu ländlichen Aufzügen u. s. w. schon mit hinreichender Besetzung geschrieben, Ober- und Unterstimme schon in Gegensatz gebracht, — dann kann bei dem Zutritt der Flöten und Oboen die Melodie wechselnd bald diesem, bald jenem Instrument und den verschiedenen Zusammenstellungen derselben gegeben, auch in die Mitte gelegt werden. Besonders in Adagiosätzen (kleine Rondo- oder Liedformen) und Variationen ist dies unter steter Beobachtung des Charakteristischen jedes Instruments ausführbar.

Für grosse Harmoniemusik sind Märsche und Tänze, namentlich wieder die Polonaise, die nächsten Aufgaben.

In all' diesen Formen kann der Satz für Harmoniemusik künstlerisch auf mannigfaltige Weise geübt und eine Seite und Wirkungsart der Blasinstrumente nach der anderen zur Geltung gebracht werden. Es fehlt aber noch eine Form, die Gelegenheit giebt: ein und denselben Gedanken durch Wahl der Organe und

Behandlung in das mannigfaltigste Licht zu stellen; — oder umgekehrt: die verschiedenen Organe und ihre Verknüpfungen an demselben Gedanken zu bethätigen und dabei die Auffassung ihres Wesens und Charakters zu erproben. Keine von allen Kunstformen ist dazu so wohl geeignet, als — die Fuge*.

Wir stellen daher als letzte und höchste Aufgabe für das Studium des Harmoniesatzes

eine Ouverture in Fugenform,

während die üblichen Formen der Ouverture an einem anderen Orte zur Sprache kommen. Die hier zur Uebung vorgeschlagene Fuge wird desswegen als Ouverture** bezeichnet, damit der Komponist sogleich darauf hingewiesen werde, ihr einen gewissen Charakter der Oeffentlichkeit, Grossartigkeit, Pracht, Feierlichkeit — und was sich ihm sonst zu Gunsten grossartiger und mannigfaltiger Orchesterwirkung vorstellt — zu geben. Denn dass die Fugenform auch ganz andere Stimmungen, — die der Stille, der Wehmuth, heiterer Laune u. s. w. in sich aufnehmen kann, wissen wir (Th. II. S. 260) längst, wollen uns aber all' diese der Massenwirkung ungünstigen Wege versagen. Die Fuge ist auch in dieser Beschränkung desswegen für unseren Zweck die geeignetste Form, weil sie in der vielfachen Wiederholung ihres Thema's Anlass giebt, dasselbe nebst seiner Umgebung auch vielfach anders zu instrumentieren.

Es versteht sich übrigens, dass bei dieser und allen grösseren Aufgaben ein Entwurf der Abfassung der Partitur vorausgehen

---

* Zunächst geben wir sie zur Uebung. Dann möge sie Manchem, der veranlasst ist, für Harmoniemusik zu schreiben, ein Wink auf die grosse Macht sein, zu der sich die Harmoniemusik im polyphonen Satz erheben kann, eine Macht, die bisher fast gar nicht benutzt worden ist und deren Vernachlässigung eine von den Ursachen ist, die das ganze Kunstgebiet auf niedrigerer Stufe festhalten, als ihm erreichbar wäre. Mag auch der Charakter der Harmoniemusik und der im Leben ihr angewiesene Schauplatz in freier Luft und im Kreise des Volkes mehr auf Zusammenschall und einfachste Gestaltung eingerichtet sein, doch sollte die andere Seite, tiefere dramatische Entfaltung der Stimmen, nicht versäumt bleiben, schon um des Gegensatzes und der Mannigfaltigkeit willen. Damit würde dem ewigen Gelärm, dem unablässigen Geschrei des Bleches und dieser üblen Maskerade gesteuert, die Beethoven'sche Klaviersonaten oder Mozart'sche und Verdi'sche Opern unter die Janitscharenmusik steckt, in der sie sich oft ausnehmen wie zarte Kinder unter der Last eiserner Helme und Panzer. Unsere geschickten Militärmusiker können Besseres leisten, vielleicht als sie selber ahnen, und haben von solcher Arbeit (wir sprechen aus eigener Erfahrung) Freuden zu erwarten, die sie bisher versäumt.

** Die Ouverture ist bekanntlich zur Eröffnung irgend eines feierlichen oder festlichen Vorganges, einer dramatischen Darstellung u. s. w. bestimmt. Das Nähere späterhin.

muss. Schon bei den höheren Aufgaben der früheren Theile und im vorliegenden schon bei den Sätzen für mehrere Blechinstrumente (S. 75) haben wir die Wichtigkeit des Entwurfes hervorgehoben; bei den jetzigen weit zusammengesetzteren Aufgaben ist er unerlässlich. Zuerst hält man in ihm nur die wesentlichen Tonmomente fest, indem man jedoch von Anfang an sich bestimmte Instrumente vorstellt. Dann werden die Grundzüge vervollständigt, dann — unter steter Rücksicht auf die Instrumente, die man dazu ausersehen — die Verdoppelungen u. s. w. zugefügt und die Instrumentation mit Zeichen, abgekürzten Worten u. s. w. angemerkt. Bei verwickelten Stellen kann man von zwei Systemen auf drei und noch mehr übergehen. Anfangs wird die Skizze das Ansehen eines einfachen Klavierauszuges annehmen, nach und nach das eines überladenen. Nur so kann man Wirrnissen und schweren Umänderungen in der Partitur entgehen.

Wie ist nun die obige Aufgabe auf das Sachgemässeste zu lösen?

Vor allen Dingen setzen wir fest, dass für diese grösste und grossartigste Aufgabe grosse Besetzung genommen werde.
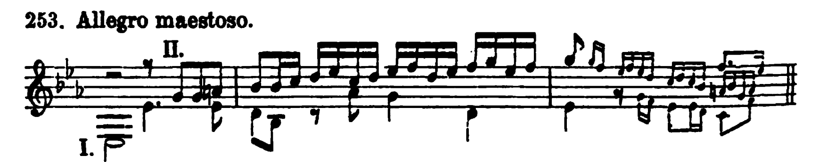
Sodann erkennen wir zwar die Vortheile, die die Fugenform bringt, dürfen aber dabei auch die Gefahr nicht übersehen, uns durch Hingebung an den polyphonen Satz (S. 225) von jener Einfachheit zu entfernen, in der die grossartigste Massenwirkung, also die mächtigsten Aeusserungen gerade der Harmoniemusik zu finden sind. Diese Massenwirkung — und zu ihren Gunsten selbst Rückkehr zu homophonem Satze — dürfen wir uns nicht versagen, Wir wollen daher zur Fuge eine Einleitung komponieren, in der die Massenwirkung unbeschränkt vorwalte; vielleicht kehrt die Einleitung als Schlussatz wieder. Demnächst wollen wir uns in der Fuge selbst, uud zwar in den Zwischensätzen, gelegentlich leichtere und freiere Behandlung, sogar Rückkehr zum Homophonen gestatten, um grössere Ruhe und Einfachheit wieder zu gewinnen, als die Fuge gewährt. Auf diese Weise finden wir auch Gelegenheit zu einem Ruhe- und Sammelpunkt unseres Orchesters am Schlusse des ersten Theils.

Prüfen wir nun in Bezug auf die Fuge selbst die Kräfte unseres Orchesters, so stossen wir vor allem auf eine hier wesentliche Verschiedenheit. Ein Theil unserer Instrumente ist zu lebhafter Bewegung und der Ausführung mannigfacher Figuren fähig, ein anderer weniger oder gar nicht; Flöten, Klarinetten, Fagotte, Oboen, — in enger Begrenzung allenfalls auch das Horn, — gehören in die erste Reihe; Posaunen, Trompeten, Kontrafagott u. s. w. in die zweite. Wir müssen daher die letzteren Instrumente entweder von der Fugenarbeit ausschliessen und zur Ausfüllung der

einfacheren Zwischensätze u. s. w. gebrauchen, — wodurch die Hauptsätze durch Schallschwäche in Schatten gestellt würden; oder wir müssen die Fuge selbst so einrichten, dass alle, dass wenigstens die meisten Instrumente (allenfalls mit Ausschluss der Trompeten, Hörner und Pauken) in ihr als Realstimmen mitwirken können. Unangemessen wäre es aber, wollten wir zu Gunsten der schwereren Instrumente auch die leichten, die ganze Komposition von lebhafterer Bewegung zurückhalten; es muss für beiderlei gesorgt werden.

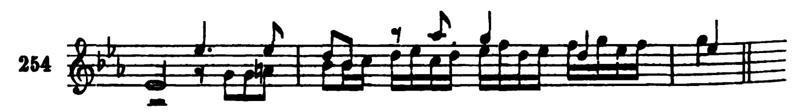
Dies ist füglich nicht besser zu erreichen, als in der Form der Doppelfuge, in der ein schwereres und ein leichteres Subjekt gegen einander treten; setzen wir als Beispiel diese beiden Subjekte —

253. **Allegro maestoso.**
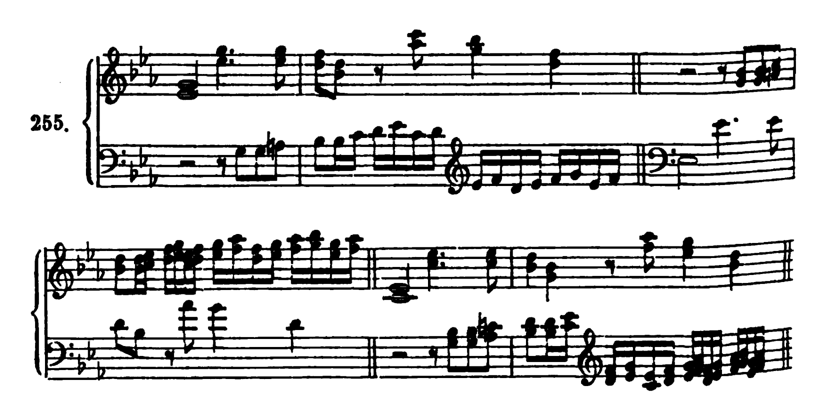


fest, um an ihnen das Nöthige aufzuweisen. Zunächst bemerken wir, dass beide Subjekte zuletzt um eine Dezime auseinandertreten, mithin bei der Umkehrung —
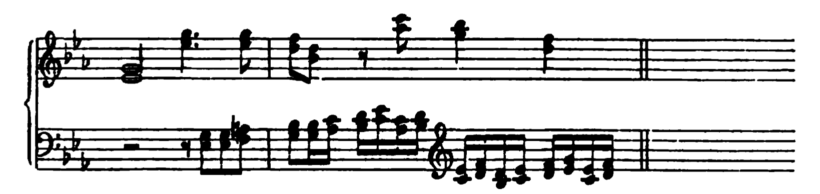
254



einander kreuzen, wenn die Versetzung nicht um zwei Oktaven erfolgt. Günstig trifft es sich, dass die Subjekte, jedes einzelne und beide gleichzeitig, — wie hier —

255.





nur an ein Paar Kombinationen zu sehen ist, — die Verdoppelung in der höheren oder tieferen, oder das eine in der höheren, das andere in der tieferen Terz zulassen*, mithin Anlass geben, dieses oder jenes Instrument in einer ihm günstigeren Tonlage höher oder tiefer einzuführen, oder durch Verdoppelung in der Terz oder Sexte die Instrumente sogleich verbunden und verstärkt auftreten zu lassen.

Setzen wir endlich noch hinzu, dass die zweite Form der Doppelfuge (Th. II. S. 468) für unsere jetzige Aufgabe die günstigste scheint, weil sie neben dem Festen und Ruhigen zugleich das Bewegtere und Anregendere giebt.

So viel zur Vorbereitung. Es kann auf dieser Stufe des Lehrganges nicht nöthig erscheinen, über die Fugenkomposition an sich etwas zu sagen, oder die oben vorgeschlagenen Subjekte zu einer vollständigen Fuge zu verarbeiten. Nur darauf kommt es noch an, zu erwägen: wie die Fuge von Harmoniemusik darzustellen, — und umgekehrt, wie diese in der Fugenform zu vielseitiger Geltung zu bringen ist? Um dies gleich in künstlerischer Weise zur Anschauung zu bringen, lassen wir eine Fuge in Gedanken in naturgemässer Ordnung sich vor uns entwickeln.
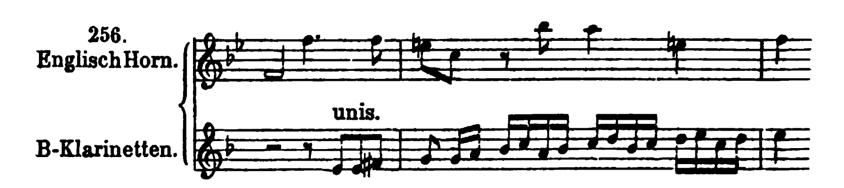
Nach der Einleitung hebt die erste Durchführung an, zuerst zweistimmig, dann drei- oder vierstimmig. Hier bedarf es keiner gesteigerten Kraft, auch ist es noch nicht an der Zeit, die Instrumente zu individualisieren; das Erstere wird durch den Verlauf der Fuge herbeigeführt, das Letztere findet seine angemessenere Stelle im zweiten Theile der Fuge, der bekanntlich vorzugsweise den eigenthümlicheren, feineren, bewegteren und erregteren Partien** gewidmet ist. Die erste Durchführung wird also von den Instrumenten, die sich am besten für die Tonlage eignen, und so stark,

---

* Es hat sich also ein vierfacher polymorphischer Kontrapunkt gebildet, dessen zahlreiche Kombinationen aus Th. II. S. 595 bis 602 bekannt sind. Allein es ist in der That zufällig geschehen und man kann nicht rathen, hier, — wo alle Aufmerksamkeit auf die Instrumentation gerichtet sein soll, dergleichen Gestaltungen absichtlich zu bilden.
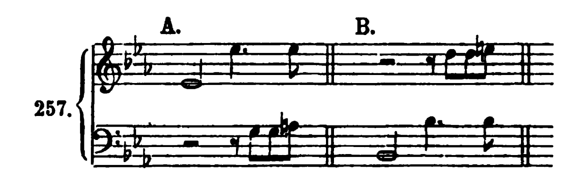
** Aus der Lehre von der Grundform der Fuge wissen wir, dass Engführung, Verkleinerung, Zergliederung, Verkehrung, neue und gesteigerte Gegensätze ihren Hauptsitz im zweiten Theil haben.

dass beide Subjekte den gebührenden Nachdruck erhalten, besetzt. Nehmen wir Nr. 254 als ersten Einsatz der Fuge an, so könnte das erste Subjekt von den Fagotten, das zweite von den Oboen genommen werden. Die Antwort auf das erste Subjekt würde von englischem Horn, auf das zweite von den *B*-Klarinetten gegeben.



Die kleine Kreuzung der Stimmen im zweiten Takt hat um so weniger zu sagen, als die Klangverschiedenheit unterscheiden hilft.

Zum dritten und vierten Mal könnten die Subjekte folgendermassen auftreten; bei A. —
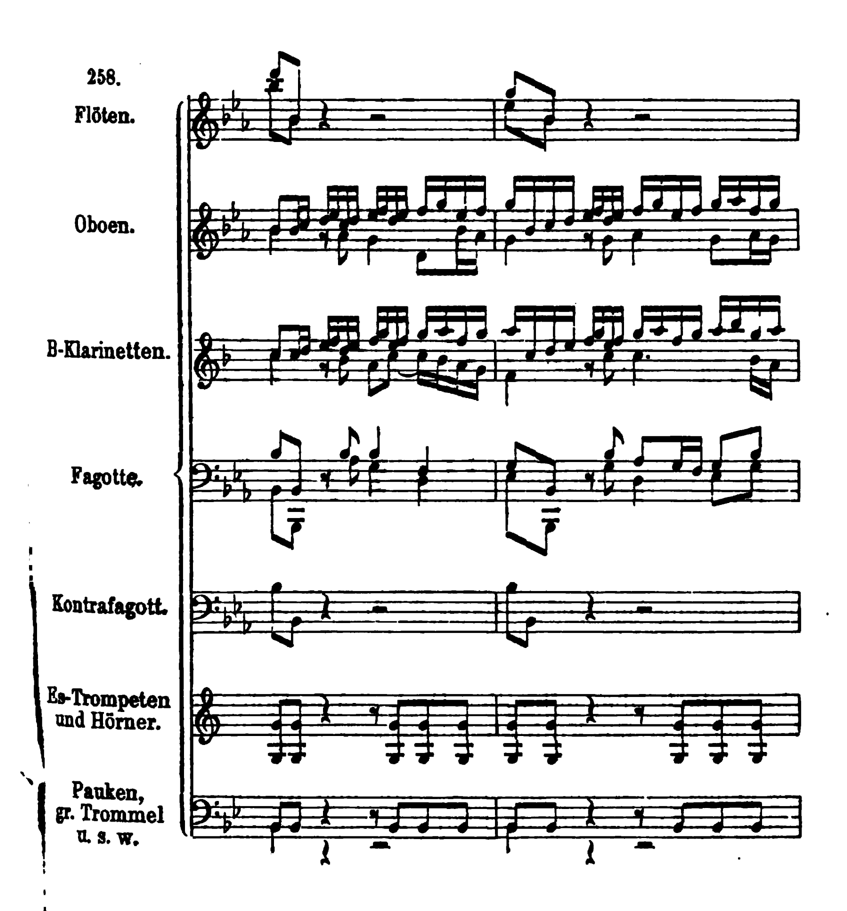


würde das erste von Oboen und Flöten, das zweite von Fagotten, bei B. das erste von Fagotten und Kontrafagott, das zweite von den Flöten und der ersten Oboe, oder bei stärker besetztem Gegensatze der *Es*-Klarinette genommen werden können. Es würden also die Instrumente folgendermassen —
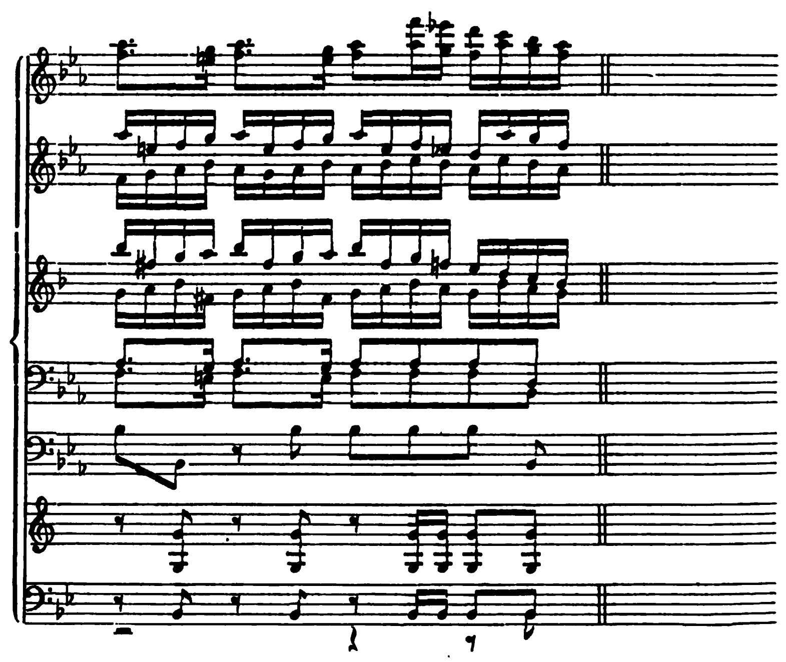
1) I. Fagotte,
   II. Oboen,
2) I. Englisch Horn,
   II. *B*-Klarinetten,
3) I. Oboen und Flöten,
   II. Fagotte,
4) I. Fagotte und Kontrafagott,
   II. Flöten und erste Oboe, — oder *Es*-Klarinette,

vertheilt sein; das erste, schwere Subjekt wäre stets schärfer und stärker, das zweite leichter und vorzugsweise von den flüssigeren Instrumenten besetzt; die Klangfarbe würde bei jedem Eintritt eines Subjektes eine andere sein und dadurch jeder Eintritt her-

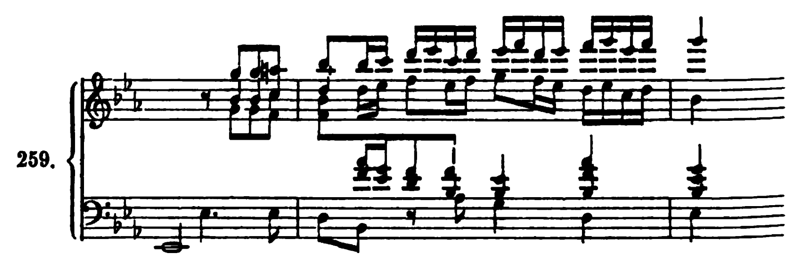
vorgehoben, das Ganze mannigfacher werden. Dass sich noch andere Kombinationen treffen liessen, bemerkt man leicht.

Nehmen wir nun auch an, dass innerhalb dieser Durchführung noch andere Instrumente (z. B. Hörner und Tenorhorn) den Gegen- oder Zwischensatz verstärkt haben: so fehlt es doch am letzten Nachdruck, an der Einführung des Tutti. Soll dieses erst im Zwischensatz auftreten, so wird der Nachdruck auf eine Nebenpartie gelegt. Wir würden vorziehen, noch innerhalb der Durchführung das Orchester zur vollen Wirkung zu bringen, mithin die Durchführung zu einer übervollständigen zu erweitern, und zwar — dem Charakter jedes Subjekts gemäss — das erste Subjekt dem Basse, das andere der Oberstimme zu geben. Es könnte vom letzten Standpunkte der Themen, *B*dur, zuletzt (nach längerem Zwischensatz oder ohnedem) das Orchester in dieser — oder einer ähnlichen Weise —





in den Hauptton und zum letzten Eintritt beider Subjekte geführt werden. Hier legen wir das erste Subjekt in die tiefste, das zweite in die oberste, beide noch unbenutzte Tonlagen, —
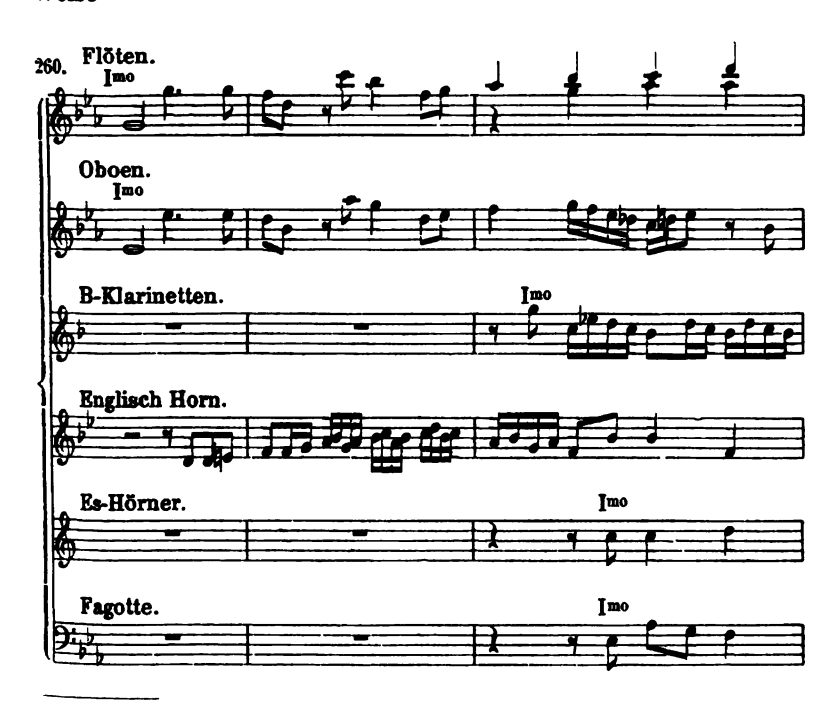


beide unter starker Besetzung, und stellen in die Mitte die ganze nicht für jene verwendete Masse der Instrumente. Die Beilage VII giebt einige Takte als Beispiel, wie diese Stelle sich bilden liesse; es wird vorausgesetzt, dass von da aus der Zwischensatz sich möglichst einfach, aber mit vollem Orchester fortsetze und den ersten Theil der Fuge mit Kraft abschliesse.
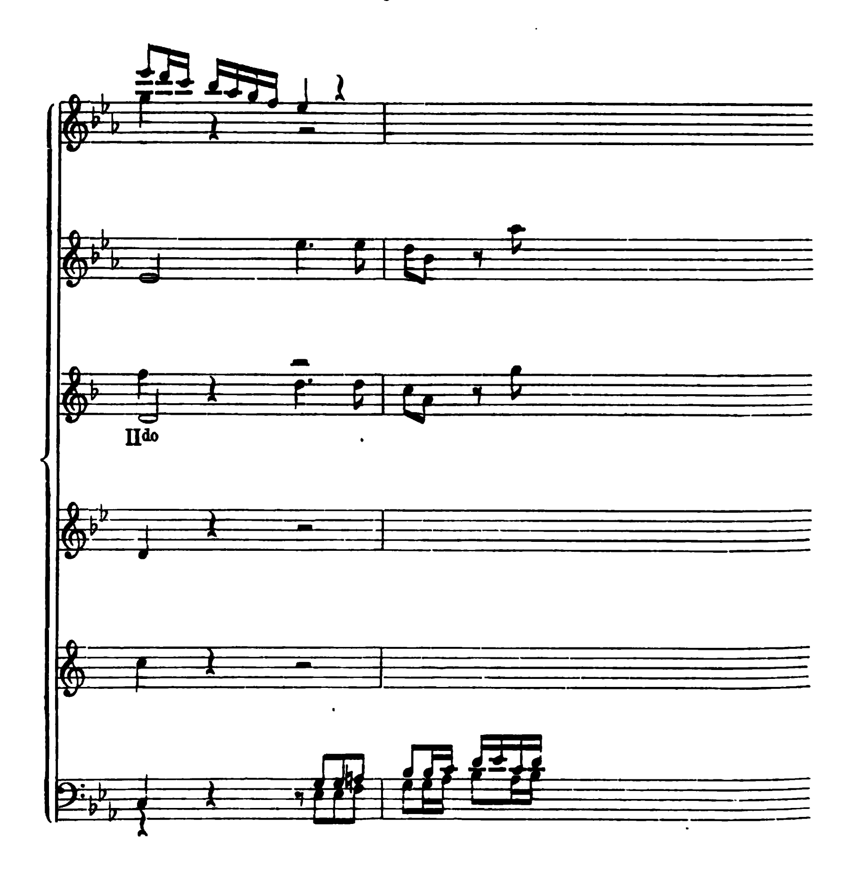
Volltönender hätte sich übrigens der in der Beilage gegebene Satz gemacht, wenn die erste Oboe und Klarinette das zweite Subjekt genommen und die Flöten es nur in der Oktave verdoppelt hätten. Allein dann würden jene Instrumente als Hauptstimme

vernommen worden sein und das Thema wäre durch die Verdoppelung für seinen Charakter zu stark und lastend geworden. Jetzt liegt es eine Oktave höher; in dieser Lage und der dabei nöthigen Besetzung würde es zu heftig und pfeifend hervortreten, wenn es nicht auf so vollstimmiger und starker Unterlage ruhte, als hier vorausgesetzt ist.

In dem weiteren Fortgang der Fuge wird nun der reichlichste Anlass gefunden, neben der Entwickelung des Ganzen die verschiedenen Instrumente und ihre Zusammenstellung zur mannigfachsten Geltung zu bringen. Die Fuge wird leichtere und schwerere, beweglichere und minder bewegliche Durchführungen, Zwischensätze u. s. w. fordern; jeder dieser Momente bedingt die besondere Wahl der gerade für ihn geeigneten Instrumente. Eine leichtere und zartere Einführung beider Subjekte könnte z. B. in dieser Weise* —
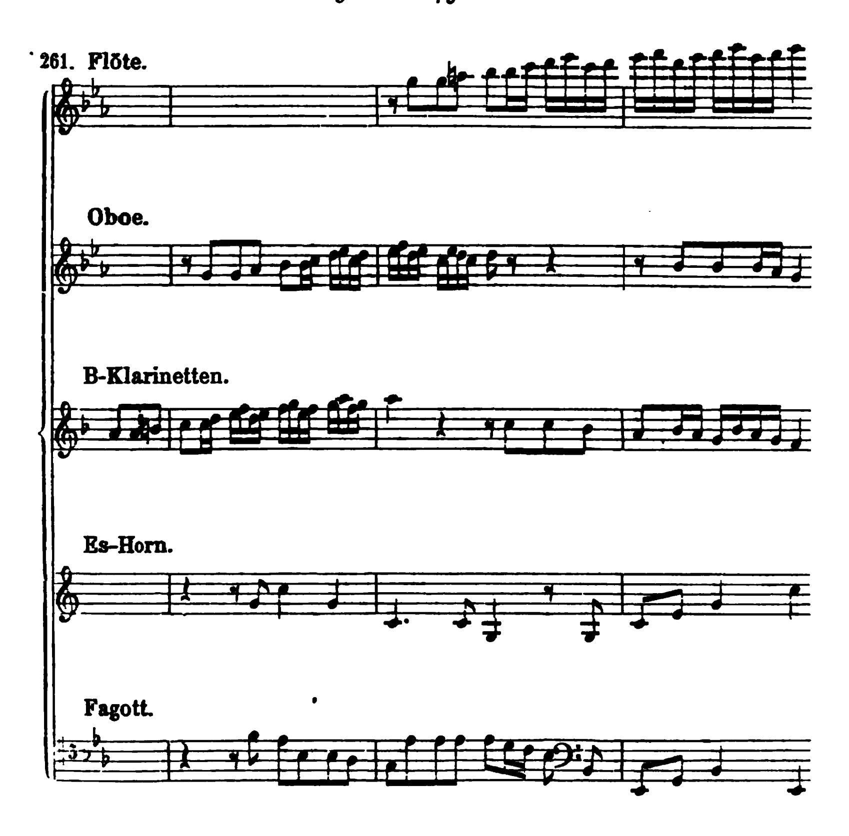


* Hier ist, wie gesagt, weder (des Raumes wegen) ausführbar, noch rathsam, eine vollständige Ouvertüre vorzuarbeiten, oder die in ihr möglichen Kombinationen in grösserer Vollständigkeit aufzuführen; das würde unnöthig sein und dem Schüler den Vortheil eigener Er- und Auffindung schmälern. Es bedarf nur einiger Andeutungen, die wir leichterer Uebersicht wegen alle in den Hauptton setzen.
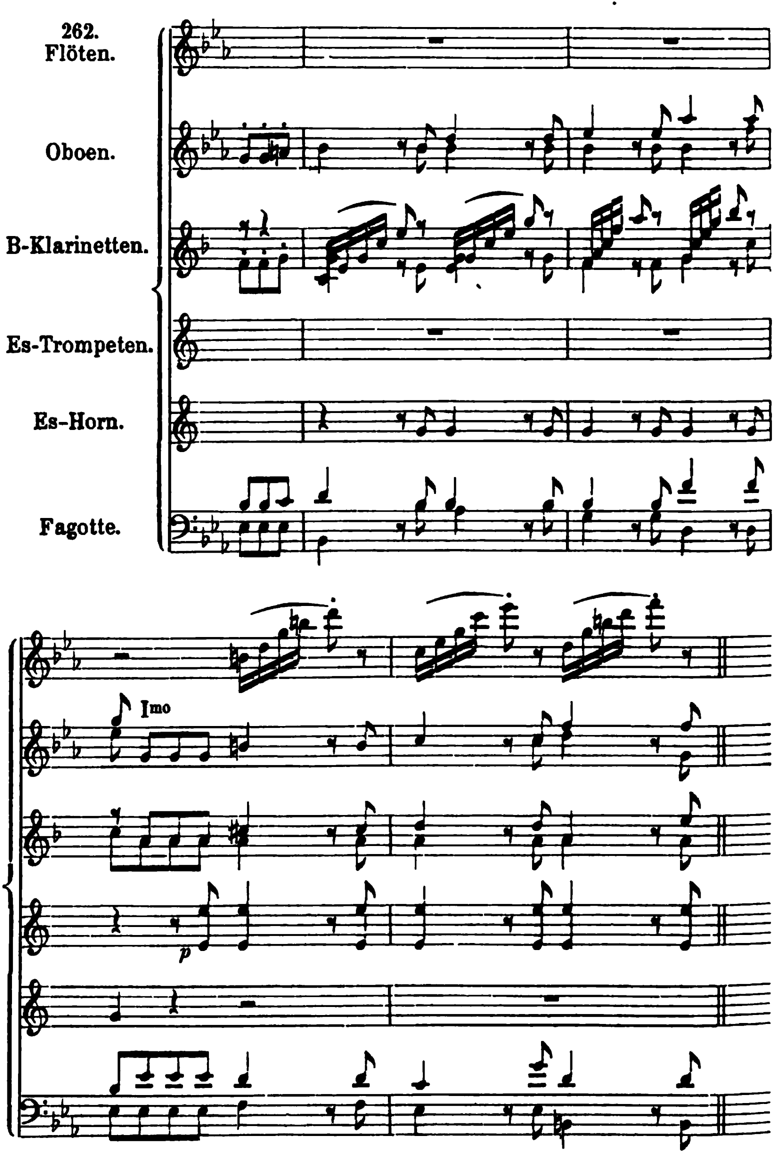


statthaben; erste Flöte und Oboe nehmen in Terzverdoppelung das erste, Englisch Horn das zweite, — dann Oboe und Klarinette das erste, Fagotte das zweite Subjekt in Verdoppelung, — wobei die Unterstimme des letzteren tonleichter gebildet wird, um den beweglichen Satz nicht zu sehr zu belästigen. Die Themen sind hier von verschiedener Klangfarbe; das erste setzt in der Flöte schwach ein, wenn nicht im voraussetzlichen Zusammenhange der erste Ton der Oberstimme von anderen Instrumenten unterstützt wird; schärfer bildet sich der Einsatz in *C*moll, wo man annehmen muss, dass die erste Klarinette zu neuem bedeutendem Einsatze vorbehalten bleibt.

Hier ist die Bewegung in Unterstimmen gelegt und durch das schwerere erste Subjekt gehemmt. In leichterer Weise tritt hier —
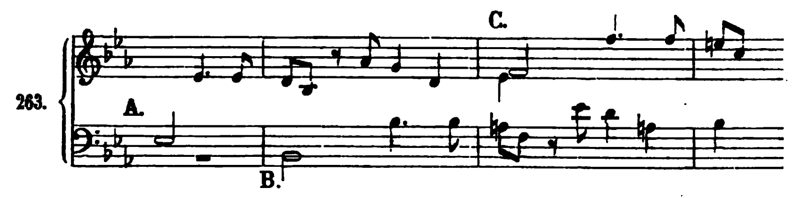


das zweite Subjekt allein in den Oberstimmen, in einer nicht weit oder streng durchgesetzten Engführung auf. Es würde sich übrigens bei der Ausführung zeigen, was wir schon S. 225 bemerkt haben: dass die Individualisierung der Stimmen, der polyphone Satz in der Harmoniemusik selbst bei so leichter Besetzung wie die obige stets eine Schwere annimmt, die nicht immer der Intention des Komponisten entspricht. Auch in unserem Fugenprojekt würden die leichtesten Partien entweder ganz homophon gehalten (wie wir selbst von dem Hochmeister der Fugenkunst, Seb. Bach, aus seinen grossen Klavier- und Orgelfugen lernen können), oder doch weit leichter an den eigentlichen Fugensatz angeknüpft werden müssen. Es könnte vielleicht dem vorstehenden Satz eine leichtere Gangpartie vorausgegangen sein und in dieser Weise —



auf jenen und zur Rückkehr in das Spiel der Subjekte eingelenkt werden.

Diesen Herleitungen aus dem zweiten Subjekt gegenüber könnte auch das erste einmal ausschliesslich und mit dem ihm gebührenden Nachdrucke zur Geltung kommen wollen; es könnte sich eine Engführung —

263.



bilden, deren drei Stimmen (A., B., C.) vielleicht so —

A. — Alt-, Tenorposaune, Horn,
B. — Bassposaune, Tuba,
C. — Oboen. *Es*-Klarinette,

zu besetzen wären, während Flöten, Klarinetten, Fagotte u. s. w. für den Gegensatz oder zu neuen Eintritten übrig blieben.

Zum Schlusse geben wir noch in der Beilage VIII einen Satz, der mit der Einführung beider verdoppelten und stark besetzten Subjekte anhebt, sich zum Tutti erhebt, dann aber das erste Motiv des zweiten Subjekts benutzt, um Instrument auf Instrument, — es treten nach einander

erstes Fagott und englisch Horn,
Oboen,
Trompeten,
zweite *B*-Klarinette,
erste *B*-Klarinette mit *Es*-Klarinette,
zweite Flöte mit *Es*-Klarinette,
erste Flöte mit Pikkelflöte

ein, — gleichsam herbeizulocken und so durch Ansammlung derselben ein *crescendo* der Instrumentation zu bilden,

Diese Weise des Anwachsens ist ein drittes Mittel zu einem Zwecke, der immer als derselbe erscheint: zur Steigerung. Wir können steigern

1. durch Emporschreiten in höhere Tonlagen,
2. durch das eigentliche *crescendo*, — indem wir uns aus *piano* oder *meno forte* zum *più forte*, *forte* u. s. w. erheben,
3. durch Stimmvermehrung,

die wir schon im Klavier- und Chorsatze beobachtet haben, die aber erst im Orchestersatze, wo jede Stimme durch eigene und meist klangverschiedene Organe dargestellt ist, wichtig wird. Allein der Zweck und Sinn dieser drei Steigerungen ist doch ein innerlich verschiedener. Wenn eine Stimme oder mehrere mit einander zu höheren Tonlagen sich erheben, so ist dies (Th. I. S. 22) Spannung und Steigerung ihrer Stimmung, ihres Inneren, des Inhaltes der Tonfolge. Wenn die Musik sich in einzelnen Schlägen oder ganzen Partien zum *forte* erhebt, so spricht sich darin das Bewusstsein aus, dieser Schlag oder diese Partie sei eine vorzugs-

weise zu bemerkende — und der Wille, sie hervorzuheben. Die Ansammlung von Stimmen endlich ist der Ausdruck dafür, oder vielmehr die Folge davon, dass mehr und mehr Individuen an dem musikalischen Vorgange sich bethätigen, dass dieser ein allgemeinerer — und damit auch ein vielseitigerer wird. Diese letztere Gestaltung, die wir oben in das Auge gefasst, ist also eine mehrfach bedeutsame:

es treten mehr und mehr Stimmen zusammen, —
es treten Stimmen verschiedenen Klanges und Charakters zusammen, —
sie haben bei ihrer Theilnahme am Satze mehr oder weniger verschiedenen Inhalt zu äussern, —
ihre Ansammlung vermehrt die Schallmasse, bringt also (gleichsam gelegentlich) dadurch auch ein eigentliches *crescendo* hervor;

aber sie ist von den anderen Gestaltungen und namentlich vom *crescendo* im Inneren wie Aeusseren wesentlich verschieden.

Und eben diese Stelle giebt besonders in ihrem siebenten Takte nochmals zu bedenken, wie leicht man sich aus der den Bläsern zuträglichen Einfachheit hinauslocken lässt*.

* Hierzu der Anhang L.

Neuntes Buch.

Orchestersatz.

Einleitung.

Die Benennung Orchester ist zwar gelegentlich schon für die zur Harmoniemusik vereinten Instrumente gebraucht worden. Genauer aber bezeichnet dieser Name (S. 3) den Verein von Saiten-, namentlich von Streichinstrumenten (in mehrfacher Besetzung) und Blasharmonie zu massenweiser Wirksamkeit.

In diesem bestimmteren Sinne wird der Name von nun an gebraucht. Der Orchestersatz, den das neunte Buch abzuhandeln hat, ist der Satz für die in Massen vereinten Streich-, auch sonstigen Saiteninstrumente und die Blasharmonie, also für den Verein von

Seiteninstrumenten,
Holzblasinstrumenten,
Blechinstrumenten,

zu dem die Schlaginstrumente, auch sonstige Saiteninstrumente (Klavier, Harfe) und die Orgel zutreten können.

Dieser Verein von Instrumenten kann mehr oder weniger umfassend sein.

Umfasst er blos Blasinstrumente, so heisst er, wie wir wissen, Harmoniemusik. Hierüber hat das vorige Buch berichtet.

Beschränkt er sich auf die massenweise Verwendung von Streichinstrumenten, so muss er Streichorchester oder Chor der Streichinstrumente genannt werden. Die Zahl der für Streichorchester geschriebenen Werke der grossen Klassiker ist klein. Nur ein Paar Ouverturen und Konzerte von älteren Komponisten (A. Scarlatti, Händel u. A.) sind zu erwähnen; von neueren Komponisten von Werken für Streichorchester seien R. Volkmann und O. Grimm genannt.

Verbindet er mit dem Streichchor* Blasinstrumente, — ist also Orchester im eigentlichen Sinne vorhanden, so können

* Diesen Chor nennt man meistens nach der gewöhnlichen Zahl seiner Stimmen Streichquartett (weil Violoncello und Kontrabass meist unisono notiert sind). Allein dieser Name bezeichnet auch den nicht orchestralen (nicht mehrfach besetzten) Soloverein von vier Streichinstrumenten zu der Kunstform des Quartetts.

weniger oder mehr Blasinstrumente in Thätigkeit kommen, und dies in gar mannigfacher Zahl und Auswahl. Es ist unnöthig, diese verschiedenen Zusammenstellungen aufzuzählen und durch Kunstbenennungen zu unterscheiden. Nur eine Unterscheidung ist in der Kunstsprache so eingebürgert, dass sie nicht übergangen werden darf. Es ist der Gegensatz von

Orchester, oder kleinem Orchester*,

und von

grossem Orchester.

Mit der Benennung: kleines Orchester oder Orchester schlechtweg bezeichnet man nämlich oft den Verein von Streichchor oder Streichquartett mit Holzblasinstrumenten (mehr oder weniger), auch wohl mit Zuziehung von Hörnern. Im Gegensatz hierzu bezeichnet der Ausdruck: grosses Orchester den Verein von Streichchor, Holzblasinstrumenten (mehr oder weniger, mit oder ohne Hörner) und Trompeten und Pauken, mit oder ohne Posaunen. Erwägt man, dass die Hörner (wie wir von S. 142 an auch gethan) wohl geeignet sind, sich den Holzblasinstrumenten anzuschliessen, gleichsam in ihren Chor einzutreten: so liesse sich der Unterschied von kleinem und grossem Orchester kurz dahin aussprechen, dass im letzteren Holzblas- und Blechchor wesentlich vertreten sind, im ersteren nicht. — Im Lehrgange haben wir von dieser Unterscheidung keine Anwendung zu machen.

Eine noch umfassendere Kombination als das grosse Orchester ist

das Doppelorchester,

oder auch der Verein von noch mehreren Orchestern, von denen jedes ein geschlossenes Ganze für sich ausmacht, alle miteinander aber zu einem grösseren Ganzen zusammentreten. Auch hierüber bedarf es keiner besonderen Mittheilungen. Die Fälle, wo es eines Doppelorchesters bedarf, sind äusserst selten und beschränken sich fast nur auf die Einführung eines Instrumentenchors auf der Bühne (in Opern) zu dem eigentlichen Orchester. Wer aber ein Orchester zu behandeln weiss, hat auch für die Behandlung eines Nebenchors keine weitere Anweisung nöthig. — Bach's Matthäus-Passion ist bekanntlich für Doppelchor und Doppelorchester geschrieben.

Die Lehre nun vom Orchestersatz findet zunächst einen ganz neuen Stoff, — die Saiten- und besonders die Streichinstru-

---

* Nicht zu verwechseln mit kleiner, nämlich wenig zahlreicher Besetzung der Stimmen.

mente, — auf dessen Aneignung und Behandlung es zunächst ankommt. Von diesen sind

die Streichinstrumente

insofern die wichtigsten, weil sie einen ganzen Chor im Orchester, gewöhnlich

das Streichquartett

genannt, bilden, und zwar den hauptsächlichsten Chor des Ganzen. Die anderen Saiteninstrumente, von denen das Klavier bereits Th. III. S. 17 zur Sprache gebracht worden, dienen meist nur als Soloinstrumente und treten selten zum vollen Orchester.

Wir werden also zuerst den Chor der Streichinstrumente kennen und behandeln lernen, dann denselben in verschiedenen Abstufungen mit den Chören der Bläser vereinen, und zuletzt erst die übrigen Saiteninstrumente, sofern sie Theil nehmen am Orchester, kennen lernen.

Bei dem Orchestersatze kommen neue Kunstformen, — oder vielmehr neue Anwendungen schon bekannter — zur Sprache.

Hiermit ist also der Inhalt des neuen Buches wenigstens in allgemeinen Umrissen bezeichnet.

VI. Kapitel.

Kenntniss der Streichinstrumente.

§ 28. Betrachtung der Streichinstrumente im Allgemeinen. Streichinstrumente heissen bekanntlich diejenigen Saiteninstrumente, die aus einem Körper oder Kasten mit Resonanzboden, dessen Schwingungen den Klang der Saiten verstärken, — einem Hals und Griffbrett, — vier Saiten, die über einen Steg und das Griffbrett laufen und am Ende des Körpers in einem Brettchen (Saitenhalter, Saitenfessel), am Ende des Halses aber (das der Kopf heisst) in einer Höhlung (dem Wirbelkasten) an Wirbeln befestigt sind, — bestehen und in der Regel durch Anstreichen mit einem Bogen zum Tönen gebracht werden. Am Bogen (seine Gestalt ist wie das Instrument selbst bekannt) ist der Griff und die Spitze zu bemerken: von einem zum anderen sind die Rosshaare ausgespannt, mit denen die Saiten angestrichen werden.

Die Saiten haben auf jeder Art von Streichinstrumenten ihre

ein für allemal* feststehende Stimmung. Sie können aber Erstens durch die Finger des Spielenden an das Griffbrett fest angedrückt werden; dadurch schneidet man für die Dauer des Druckes einen Theil der Saite von dem zum schwingen kommenden anderen Theile gleichsam ab und erhält von der so verkürzten Saite einen höheren Ton**. Diese die Saite abkürzenden Griffe können von der kleinsten Abstufung aus fortgesetzt werden, so weit die Spannung der Hand gestattet und der für den Ton frei bleibende Theil der Saite für Schallschwingung lang genug bleibt.

Zweitens können die Saiten durch leises Anlegen der Finger an gewissen Stellen zu einer besonderen Schwingungsart, zu den Partial- oder Theil-Schwingungen*** gebracht werden. Die so entstehenden Töne heissen Flageolettöne.

---

* Nicht durchaus; einzelne Spieler haben bisweilen abweichende Stimmung der Saiten zu besonderen Zwecken angewendet. Im Orchester ist indess nur die normale Stimmung vorausszusetzen und man thut wohl, auch für Solosatz keine andere zu fordern, da eine fremde den wenigsten Spielern genehm sein kann.

** Vergl. Allgem. Musiklehre S. 47 u. 159. Saiten verhalten sich wie Pfeifen; je kürzer, desto schneller schwingen, also desto höher ertönen sie.

*** Um das Flageolettspiel zu begreifen, muss man sich (Vgl. Allgem. Musiklehre S. 47) erinnern, dass Saiten oder die in Blasinstrumenten zum Tönen kommenden Luftsäulen, je nachdem sie in schnellere oder langsamere Schwingungen gerathen, höhere oder tiefere Töne zu vernehmen geben. Eine Saite, die noch einmal so schnell schwingt als die andere, bringt einen um eine Oktave höheren Ton hervor; folgende Reihe von Schwingungsverhältnissen —

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6

giebt zum Grundton (1) die Tonverhältnisse

der Oktave, Quinte der Oktave (Duodezime), zweiten Oktave, Terz der Doppeloktave (Septdezime) und der Quinte der Doppeloktave,

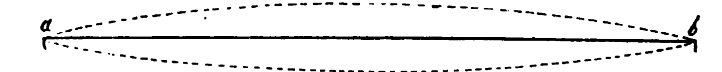
also z. B. von dem Grundton *C* aus die Tonreihe

$C - c - g - \bar{c} - \bar{e} - \bar{g}$

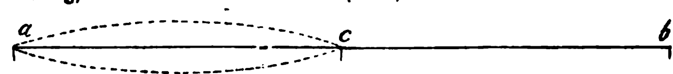
an.

Je länger aber eine Saite (oder Luftsäule) ist, desto langsamer, je kürzer, desto schneller schwingt sie. Und zwar verhalten sich die Längen umgekehrt, wie die Schwingungen; eine Saite, die halb so lang ist, als die andere, giebt noch einmal so viel Schwingungen; also 4, 2, 1 Länge geben Grundton, Oktave, zweite Oktave.

Lässt man nun eine gespannte Saite (a—b) frei schwingen, so schwingt sie von einem befestigten Punkte (a) zum anderen (b) so:



Drückt man eine Saite (a—b) auf irgend einem Punkte (z. B. bei c) fest an den Steg, so wird das untere Stück (c—b)



Wir haben schon bemerkt, dass die Töne der Streichinstrumente in der Regel durch das Streichen der Saiten mit dem Bogen hervorgebracht würden. Ausnahmsweise geschieht es aber auch durch Anziehen und Loslassen mit dem Finger, in derselben Weise, wie bei der Harfe, Guitarre u. s, w. Dieses Gerissenwerden der Saiten wird

pizzicato (*pizz.*)

genannt*.

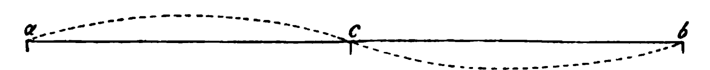
Kehren wir nun zu der vornehmlichen Behandlung der Streichinstrumente zurück, so steht schon durch diese, abgesehen vom Flageolettspiel, jedem Streichinstrument vom Ton seiner tiefsten Saite aufwärts eine durch mehrere Oktaven reichende, voll-

---

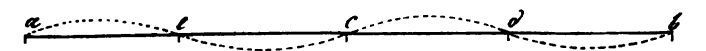
gleichsam abgeschnitten, ausser Theilnahme und Thätigkeit gesetzt; es ist nicht mehr die Saite a—b, sondern die Saite (das Saitenstück) a—c schwingungsfähig; das Saitenstück c—b ist gehemmt, gleichsam nicht vorhanden.

Legt man aber endlich den Finger an irgend einem Punkte, z. B. in der Mitte der Saite bei c, —





nur leise an, so schneidet man die Schwingungen bei c nicht ab, wohl aber hindert man die Saite, in ihrer Ganzheit (wie im ersten Falle) zu schwingen; die Schwingungen brechen sich am berührten Punkte und es schwingt jede Hälfte der Saite, a—c und c—b, gleich zwei besonderen Saiten, jedoch gleichzeitig, für sich. Folglich vernimmt man dann die Oktave des Tones, den die Saite a—b geben würde, von der Hälfte a—c und von der anderen Hälfte c—b angegeben. Legt man den Finger auf einem Viertel der Saite an, z. B, bei d, —



so theilt sich die Saite in gleicher Weise in vier Theile (gleichsam in die besonderen Saiten a—e, e—c, c—d, d—b) und giebt die zweite Oktave des von a—b gegebenen Grundtones. Legt man den Einger auf ein Drittel, z. B. bei c—



an, so zerlegt sich die S aite in drei Theile und giebt die Duodezime des Grundtones. Dies ist die Tonerzeugung des Flageolettspiels, dem übrigens noch andere Töne ausser den hier angegebenen zu Gebote stehen.

* Namentlich bei den höheren Streichinstrumenten ist nächst Bogenspiel und *pizzicato* eine d r i t t e Weise der Tonerzeugung zu erwähnen, die die Saiten mit dem Bogenstab schlägt und mit

col legno

(geschlagen) angezeichnet wird. Der härtliche und etwas schwirrende Klang ist jedoch nur für theatralische oder Tanzstücke bisher anwendbar erachtet worden.

ständige Tonreihe zu Gebote. Jeder Ton innerhalb dieser Reihe ist vollkommen sicher und rein zu haben; Tonfolgen aller Art kann das Streichinstrument ungleich zahlreicher und meist sicherer und leichter hervorbringen, als die Blasinstrumente; — in allen Tonarten kann es sich mit überlegener Leichtigkeit bewegen; — den einzelnen Ton kann es so schnell wiederholen, als die Hand den Bogen auf- und abzuziehen vermag; in den bequemeren Tonfolgen ist es der schnellsten Bewegung fähig und auch hierin den Bläsern meist überlegen.

Jeder Ton kann ferner so lange, als es beliebt, ausgezogen werden, auch ab- und zunehmen. Hierin stehen die Streichinstrumente den Bläsern insofern nach, als letztere überlegene Schallkraft und dadurch die Möglichkeit eines stärkeren An- und Abschwellens haben. Auch kann das Blasinstrument den Ton ruhiger bis zu Ende halten, jedoch nicht länger als der Athem währt. Das Streichinstrument dagegen kann allerdings den Ton beliebig lange halten, indem der Bogen wechselnd auf- und abgeführt wird; das kann aber nicht mit vollkommener Ruhe geschehen (der Bogenstrich bleibt bei langsamer Führung nicht vollkommen gleich) und auch nicht in grösserer Kraftfülle.

Die Bindung eines Tones an den anderen oder ganzer Tonfolgen kann das Streichinstrument inniger als irgend ein anderes Instrument mit leisem feinen, oder vollem und breitem Uebergang bewirken, sogar einen Ton in den anderen überziehen. Auf der anderen Seite steht ihm das leichteste *staccato* zu Gebote.

Endlich hat das Streichinstrument die Fähigkeit, zwei Töne auf verschiedenen Saiten gleichzeitig, ja drei und vier Töne auf verschiedenen Saiten in einem Bogenzug so schnell nach einander zu nehmen, dass sie fast wie gleichzeitige (als schnellstes Arpeggio) wirken; es können sogar mit Hülfe der gleichzeitigen Angabe zweier Töne (Doppelgriffe nennt man sie) zweistimmige Sätze, — ja mit Hülfe der in einem Bogenzug schnell nach einander zu vereinenden drei und vier Töne gewissermassen drei- und vierstimmige Sätze auf einem einzigen Instrumente hervorgebracht werden. Mag auch diese Zwei- oder Mehrstimmigkeit, mögen selbst die einzelnen Doppelgriffe nur auf wenig Fälle (im Vergleich zu allen in der Musik vorhandenen, — im Orchester, auf dem Klavier und der Orgel erreichbaren Möglichkeiten) beschränkt sein: immer bleibt sie ein Vermögen, das das Streichinstrument vor den Bläsern* voraus hat.

---

* Dass ein Vivier (und in älterer Zeit auch andere Virtuosen) dem Horn drei gleichzeitige Töne und eine Art von Dreistimmigkeit abgewann, auch Flöten durch heftiges Anblasen zur fast gleichzeitigen Angabe von Ok-

Die Schallkraft der Streichinstrumente ist der der Blasinstrumente im Allgemeinen nicht gleichkommend; daher werden dieselben im Orchester stets mehrfach besetzt*. Allein die Schallstärke ist nicht bloss eine geringere, sie ist von anderer Form: sie kann nur durch schärferen Druck und besonders grösseren Verbrauch des Bogens, dessen Reibung die Saite zum Erschallen bringt, — durch schnelleren, reissenden Bogenstrich erlangt werden. Die höchste Stärke kann also nur einen Augenblick dauern; nachher kann der Ton wohl noch verlängert werden, aber nicht in gleicher oder entsprechender Stärke. Anders verhält es sich mit der Schallkraft des Blasinstrumentes; sie kann gleichmässig oder in allmählichem An- und Abschwellen festgehalten werden, so weit die Athemkraft des Bläsers reicht.

Kurz ausgesprochen: die Kraft des Blasinstrumentes ist Aushallen, die Kraft des Streichinstrumentes ist Schlag oder Riss; ein Schlag übrigens, der durch das Zusammenfassen von zwei bis vier Saiten vervielfältigte Stärke erhält.

Wenn die Schallkraft des Streichinstrumentes verhältnissmässig beschränkt ist, so kann es dagegen bis zum leisesten Gelispel gemässigt werden, sich bis in das fast Unhörbare oder Ununterscheidbare verlieren und in dieser Weise das Zarteste, schmetterlinghaft Flatternde und Schwebende, Durchsichtigste, Schwankendste, nebelhaft Hin- und Weggehauchte, das sich der Phantasie des Tondichters darbieten mag, durch das lauschend gespannte, zweifelnde Ohr in die Seele und Vorstellung des Hörers bringen.

Jene schnell und kurz treffende Schlagkraft, in rechter Weise und hinlänglicher Besetzung alle anderen Organe durchbrechend, — und diese ätherische Feinheit: beides sind Extreme, die in solcher Weise und Ausbildung nur den Streichinstrumenten eigen sind. Nimmt man die äusserste Leichtigkeit der Tonwiederholung, der Tonfolge, des Staccato und die vollkommenste Bindung dazu: so stellt sich schon hier die höchste Ueberlegenheit des Streichinstrumentes hinsichts der Vielseitigkeit seines Vermögens an das Licht. Nimmt man ferner hinzu, dass die Streichinstrumente an Bauart, Behandlung, Schallkraft

taven gezwungen werden können, das sind so vereinzelte und auf so engen Raum beschränkte Geschicklichkeiten, dass der Komponist nicht mit ihnen rechnen darf.

* Wenn das Orchester zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner enthält, müsste jede der beiden Violinstimmen etwa sechsfach, Bratsche und Violoncell vierfach, der Kontrabass doppelt besetzt werden. Die nähere Erörterung dieser Verhältnisse gehört nicht hierher; es sollte nur ein Anhalt gegeben werden, nach dem der Jünger sich die Stärke des Streichquartettes im Orchester vorstellen kann.

und Klangweise, — kurz nach ihrem ganzen Wesen einander weit verwandter und näherstehend sind, als die Bläser, dass sie sich desswegen enger an einander schliessen und einander ergänzen, dass sie endlich in ihrer Gesammtheit das ganze Tongebiet von Kontra-*E* bis zum viergestrichenen *c* oder *e* umfassen: so muss man schon hier den Chor der Streichinstrumente als

Hauptchor und Kern des ganzen Orchesters

erkennen, wie er es denn in der That bei allen Meistern stets gewesen ist.

Auch die Klangweise der Streichinstrumente trägt zu deren Vielseitigkeit bei; sie selber ist eine sehr vielseitige. Wir haben hier vor allem die Weisen zu unterscheiden, wie das Instrument zum Tönen gebracht wird.

Erste Behandlungsweise.

Die erste Behandlungsweise ist die einfache, mit dem Bogenstrich auf leerer (ungegriffener) oder auf festgegriffener Saite. Der Klang* ist materieller und, weil man stets das Rieseln oder Reiben des Bogens hört, — minder glatt als auf irgend einem Blasinstrument; er ist im Vergleich zu dem Bläserklang enger, schärfer einschneidend und kann nicht das Luftige, Quellende der tönenden Luftsäule haben. Daher ähnelt ihm am meisten der Klang der materielleren, durch ein Doppelblatt intonierten Instrumente, — der Oboe und des Fagottes; während die luftfreieren, Klarinette, Flöte, Waldhorn u. s. w., weit von ihm abstehen.

Allein dieser Klang erleidet durch mancherlei Nebenumstände Veränderungen, die dem Komponisten ebensowohl bekannt sein müssen wie dem Spieler.

Erstens ist der Klang der leeren oder blossen Saiten ein hellerer und stärkerer, als der der gegriffenen, weil durch den Aufdruck des Fingers die Saite (oder vielmehr der zum Tönen kommende Saitentheil) nicht so scharf abgeschnitten werden kann, wie durch den Steg und den Rand des Kopfes, sondern immer durch einen überragenden Theil der Fingerkuppe gedämpft wird, also dumpfer erklingt.

Zweitens ist der Klang der tieferen Saiten (die besponnen sind) ein rauherer, als der der höheren, zugleich aber — schon vermöge der tieferen Stimmung ein vollerer, während die höheren

---

* Es muss hier wieder in Erinnerung gebracht werden, dass keine Sprache und kein Gleichniss das Wesen des Klanges erschöpfend oder nur unzweideutig bezeichnen, dass also die Lehre nur andeuten, nur erinnern kann, in der Voraussetzung vorangegangener und fortwährender Beobachtung des Lernenden.

Saiten heller und glatter, aber weniger voll, sondern geschärfter oder gespitzter erklingen.

Drittens geben die Saiten, wenn man sie am Steg (*sul ponticello*) anstreicht, einen etwas rauh klirrenden, metallenen, — wenn man sie über dem Griffbrett (*sul tasto*) anstreicht, einen dumpfen, etwas vermischten, surrenden Klang.

Viertens kommt die Art des Bogengebrauches in Betracht. Wenn der Bogen niederstreicht, wird der Klang breiter und etwas rauher, — wenn er hinaufstreicht, wird er etwas schärfer und nimmt — wenn auch nur in leiser Färbung — etwas metallischen oder gläsernen Beiklang an. Man bezeichnet den Niederstrich mit

⊔ oder ⊓ (am Frosch angesetzt)

den Aufstrich dagegen mit

∧ oder ∨ (an der Bogenspitze angesetzt)

auch die Ueberschrift

martellato (gehämmert)

für hart zu spielende Stellen bedeutet, dass jede Note mit Niederstrich, und zwar mit vollem Bogen genommen werden soll.

Wird ferner mit der Spitze des Bogens (*a punta dell' arco*) gespielt, so erhält man perlend leichte Töne von rundem, nicht aber energischem Wesen; wird mit dem unteren Ende des Bogens aufgesetzt, so erklingt das Instrument härter; wird der ganze Bogen über die Saite geführt (breiter Bogenstrich), so gewinnt es die ganze Klangfülle und Klangrundung, deren es überhaupt fähig ist.

Zweite Behandlungsweise.

Die zweite Behandlungsweise ist die des Flageolettspiels. Die Flageoletttöne haben einen hellen, fast flötenartigen Klang von durchdringender Feinheit.

In der ersten wie zweiten Behandlungsweise kann noch eine eigenthümliche Klangweise durch das Aufsetzen von Dämpfern (*con sordino*)* erlangt werden, kammartig eingeschnittenen und der Länge nach abermals offenen Holzplättchen, die auf den Steg des Instrumentes gesetzt werden. Die Dämpfung mindert die Einwirkung der Saitenschwingung auf den Resonanzkörper des Instrumentes, macht also den Klang dumpfer, gleichsam verschleiert und dunkel, und theilt ihm (weil der Dämpfer ebenfalls in Schwingung und Erzitterung geräth) ein gewisses Beben mit, das dem Sordinenspiel einen nächtigen, elegischen Charakter giebt. Auch die Schallkraft wird dabei gemindert.

* Die Wegnahme der Dämpfer wird mit *senza sordino* angezeigt.

Dritte Behandlungsweise.

Die dritte Behandlungsweise der Streichinstrumente ist das *pizzicato*, die harfen- oder guitarrenähnliche Rührung oder Anschnellung der Saiten mit dem Finger statt mit dem Bogen*. Hier hört das Instrument auf, Streichinstrument zu sein, es wird harfenartig. Die Töne sprechen kurz und mit sehr geringem Nachhall an, sind aber besonders bei den kleineren Arten der Streichinstrumente weniger voll- und aushallend, kürzer, härter, gleichsam klopfender. Es ist dies die Folge der abweichenden Konstruktion des Resonanzbodens, besonders der veränderten Form der Schalllöcher, sowie auch der Kürze der Saiten und ihres dichten Anliegens am Körper des Instrumentes, im Gegensatz zu den freischwingenden harfen- und längeren Guitarresaiten. Auch ist das *pizzicato* der Streichinstrumente nicht so zarter Mässigung fähig, als das Spiel auf Harfe oder Guitarre.

Fassen wir aber diese vielfachen Klangweisen der Streichinstrumente zusammen, so zeigt sich auch hier — ungeachtet des Mindergünstigen in Einzelheiten — eine Vielseitigkeit, mit der die Fähigkeit keines anderen Instrumentenchores wetteifern kann. Auch abgesehen davon, dass das Streichinstrument im *pizzicato* sich gleichsam in ein anderes, lauten- oder harfenartiges Instrument verwandelt und doch auch wieder eine von den Harfenarten verschiedene — härtere und holzartigere Klangweise darbietet, finden wir flötenartige, hellere und dumpfere, weiche und rauhere, verschleierte und metallen klirrende Klänge in mannigfachster Darstellung, die eine ganze Reihe charakteristischer Färbungen bieten.

Es kommt noch eins hinzu: dass nämlich der Klang der Streichinstrumente in seinem Grundwesen, ungeachtet aller Färbungen und Schattierungen, die man ihm geben kann, nicht so gesättigt, so bestimmt charakterisiert ist, als der der Bläser. Jedes Blasinstrument, z. B. die Trompete oder Klarinette, ist ungleich beschränkter, ist im Vergleich zu Streichinstrumenten einseitig zu nennen. Aber diese eine Seite ist bei ihm vollausgesprochen, diesen beschränkteren Beruf erfüllt es entschieden. Es folgt eben hieraus abermals, dass das unbestimmtere Streichinstrument sich zu ungleich vielseitigerem und vielfältigerem Gebrauch hergiebt, also eine ungleich ausgedehntere Verwendbarkeit besitzt.

Dies ist einer der Hauptgründe, die Streichinstrumente e r s t n a c h dem Studium der Blasinstrumente im Lehrgang einzuführen.

Das Einfachere und Bestimmtere ist leichter zu fassen und

---

* Soll nach dem *pizzicato* wieder Bogenspiel eintreten, so wird dies mit *coll' arco* oder kurzweg *arco* angezeigt.

sicherer zu verwenden, das Mannigfachere ist schwerer zubewältigen und zieht mannigfaltigere und zusammengesetztere Aufgaben nach sich.

Bis hierher haben wir die Streichinstrumente im Ganzen und Allgemeinen betrachtet. Wir gehen nun zu der Kenntniss der einzelnen Arten über und haben

die Violine,
die Bratsche,
das Violoncell, und
den Kontrabass

besonders zu betrachten*.

§ 29. **Technik der Violine.** Die Violine (Geige, *Violino*, *Violon*) ist bekanntlich das kleinste der Streichinstrumente und hat für ihre vier Saiten (deren tiefste besponnen ist, deren höchste die Quinte, *chanterelle*, heisst) stets** diese Stimmung, —



mithin das kleine *g* als tiefsten Ton. Ihr Schlüssel ist der *G*- oder Violinschlüssel. Um den Reichthum und die Behandlungsweise dieses Instrumentes klarer überschauen zu können, betrachten wir abgesondert

I. die natürliche Behandlungsweise,

nämlich die mit dem Bogenstrich und festgegriffenen Tönen, von der bereits S. 256 geredet worden ist.

---

* Berlioz berichtet in seinem *Chef d' orchestre* von einem in Paris aufgestellten kolossalen Streichinstrument,

Oktobass (*Octobasse*).
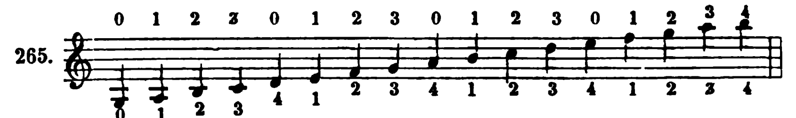
genannt, dessen drei Saiten in Kontra-*C*, Kontra-*G* und Gross-*C* gestimmt und (wegen des unzureichenden Vermögens der Finger) mittels Tasten gegriffen werden. Der Umfang geht von Kontra-*C* bis Gross-*G*. Schneller Bewegung ist das Instrument nicht fähig, wohl aber sein Klang voll und stark, ohne rauh zu werden. Berlioz dachte sich die Verwendung bei Orchestern von mehr als 150 Instrumenten vortheilhaft; da müsse man ihrer drei Oktobässe vereinen und ihnen eine besondere vom Kontrabass häufig abweichende Stimme geben. — Dies böte denn eine langsam-bewegliche Unterstimme, die wenig geeignet wäre, dem so vielseitigen Inhalt unserer Orchestersätze sich charaktervoll anzuschliessen, und die die tiefen und dumpfklingenden Kontrabässe als Mittelstimme zu tragen hätte. Das Instrument steht als Rarität im Museum des Konservatoriums.

** Berlioz in seinem gehaltreichen *Cours d'instrumentation* (Schlesinger in Berlin) erwähnt abweichender ausnahmsweiser Stimmungen von

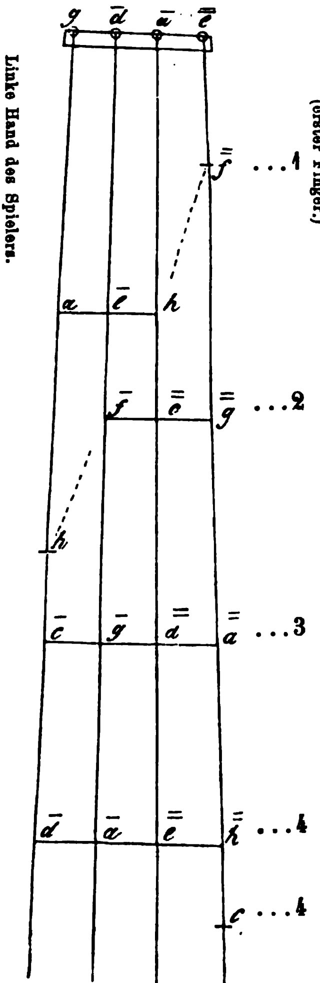
Paganini: in *as*, *es*, *b*, *f*,
de Bériot: in *a*, *d*, *a*, *e*,
Baillot: in *fis*, *d*, *a*, *e*,
Winter: in *f*, *d*, *a*, *e*,

über die die erste Anm. S. 252 nachzulesen ist.

Durch Aufsatz — und zwar festen Aufsatz der Finger* gewinnt die Geige ausser den Tönen der blossen Saiten zunächst folgende Reihe von Tonstufen, —

265. 

die sich, wie man sieht, bis zum zweigestrichenen *h*, also über zwei Oktaven und eine Terz erstreckt. Dehnt man die Hand aus, so kann mit dem ersten Finger der nächste tiefere Halbton, dessgleichen mit dem kleinen Finger auf jeder Saite, — also namentlich auf der höchsten — noch der nächste Halbton erreicht (abgelangt oder abgereicht, in der Sprache der Geiger) werden, so dass also die oben angegebene Tonreihe um einen Halbton, bis zum dreigestrichenen *c*, sich erweitert.



Will nun der Geiger seine Tonreihe ausdehnen, so muss er höher greifen, das heisst: seine Hand in eine höhere Lage (näher nach dem Körper des Instrumentes) bringen.

Solcher Lagen hat man acht angenommen. Die erste, oben in Noten angegebene, stellen wir so —

0		1	2	3	4
e	. . . .	*f*	*g*	*a*	*h*
a	. . . .	*h*	*c*	*d*	*e*
d	. . . .	*e*	*f*	*g*	*a*
g	. . . .	*a*	*h*	*c*	*d*

dar. Man rücke das Lagenbild so, dass

* Der Daumen der greifenden (linken Hand hält nebst dem Ballen des Zeigefingers das Instrument, kann also nicht mitgreifen; der zweite Finger wird als erster gerechnet und mit 1, der Mittelfinger mit 2, der vierte mit 3, der kleine mit 4, die leere Saite wird mit 0 bezeichnet. Die Ziffern über den Noten in Nr. 265 zeigen die Tonreihe mit Benutzung der leeren Saiten; die Ziffern darunter zeigen dieselbe Tonreihe mit Vermeidung der leeren Saiten; nämlich *d* wird auf der *G*-Saite, *a* auf der *D*-Saite, *e* auf der *A*-Saite gegriffen.

die Namen der leeren Saiten dem Lesenden gegenüber, die Namen der höchsten Töne ihm zunächst stehen (wie voranstehendes Schema zeigt), so vertritt es den Versuch auf einer wirklichen Geige.

In der zweiten Lage stellt sich der Finger eine Stufe höher, — also auf der *G*-Saite auf *h*, auf der *D*-, *A*-, *E*-Saite auf *f*, *c* und *g*, — und somit reicht diese Lage ohne Ablangen bis zum dreigestrichenen *c*.

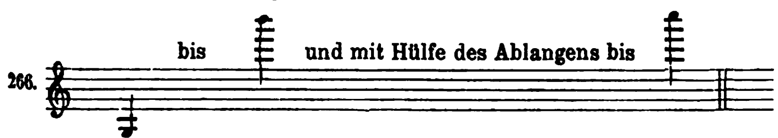
Die dritte Lage ist diese:

0		1	2	3	4
e	. . . .	*a*	*h*	*c*	*d*
a	. . . .	*d*	*e*	*f*	*g*
d	. . . .	*g*	*a*	*h*	*c*
g	. . . .	*c*	*d*	*e*	*f*,

die vierte Lage geht vom eingestrichenen *d* bis zum dreigestrichenen *e*, die fünfte Lage ist diese:

0		1	2	3	4
e	. . . .	*c*	*d*	*e*	*f*
a	. . . .	*f*	*g*	*a*	*h*
d	. . . .	*h*	*c*	*d*	*e*
g	. . . .	*e*	*f*	*g*	*a*;

so rücken auch die sechste, siebente und achte Lage eine Stufe höher. Die achte Lage reicht also bis zum dreigestrichenen *h* und kann (S. 262) das viergestrichene *c* ablangen. Da man nun diese Lagen (und zwar am leichtesten die erste, dritte und fünfte)* im Laufe des Spieles untereinander verknüpfen kann, so ergiebt sich für die Geige zunächst ein Tonumfang von —
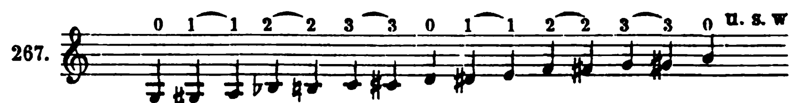


und zwar blos von den natürlichen Tönen (S. 252), also ungerechnet die Flageoletttöne.

Diese Tonreihe vom kleinen *g* bis zum viergestrichenen *c*, — also von drei Oktaven und einer Quarte, — ist chromatisch

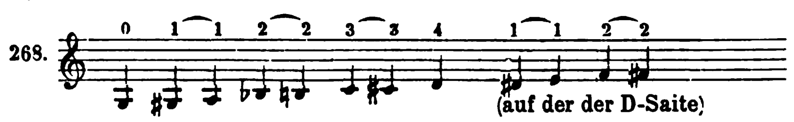
---

* Die zweite Lage ist öfter zu entbehren, weil ihr höchster Ton (dreigestrichen *c*) in der ersten Lage abgelangt werden kann; die vierte ebenfalls, weil man ihren höchsten Ton (das dreigestrichene *e*) leicht im Flageolett (Nr. 328) erlangen kann.

durchaus vollständig; denn dieselben Finger, die wir im Obigen für die reinen Stufentöne angegeben haben, nehmen durch Hinaufrücken deren Erhöhung und durch Hinabrücken deren Erniedrigung um eine halbe Stufe. Die Tonreihe müsste also vollständig so —



oder (gleichmässiger im Klange) mit Umgehung der leeren Saiten so —



aufgestellt werden.

Kräftig erschallt übrigens die Geige nur bis zum dreigestrichenen *d* oder *e*; für höhere Töne sind die Saiten so kurz gegriffen, dass sie an Schallfülle verlieren müssen. Daher wird auch das Orchester nicht gern höher, als bis zum dreigestrichenen *fis* oder *a* geführt*.

Da ferner in den höheren Lagen das Spiel und besonders das Reingreifen schwerer wird (die Finger müssen je höher, um so enger gesetzt werden), so lässt man das Orchester nicht gern höher, als auf dem dreigestrichenen *d* oder *fis* (*f* ist schwerer) oder dem im Flageolett genommenen *e* einsetzen.

Auf dem weiten Tongebiet der Geige sind nun

A. im einstimmigen Satze,

wie sich von selbst versteht, am leichtesten erlangbar

1.

die in Nr. 264 notierten leeren Saiten. Nur wenn man schnell (und zu häufig) von einer Saite auf die dritte oder vierte — mit Uebergehung einer oder zweier dazwischen liegenden springen wollte, würde die Bogenführung schwierig, wo nicht unmöglich werden;
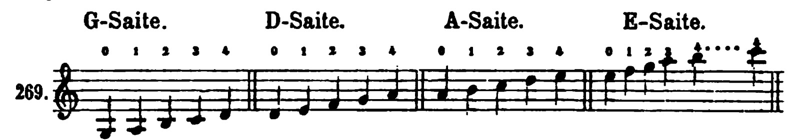
* Auch hier kann kein absolutes Gesetz gegeben werden; die Idee eines Satzes schreibt bisweilen gebieterisch die Ueberschreitung der im Allgemeinen räthlichen Schranken vor. So hat Beethoven in der Egmont-Ouverture die Geigen wiederholt (S. 44, 45 der Breitkopf-Härtel'schen Partitur) bis zum viergestrichenen *c* hinaufführen müssen. Die Stelle wiederholt sich zum Schluss in der Siegessymphonie S. 160 und 161.

eine Bewegung, etwa wie Viertel im *Allegro* oder *Allegro assai*, wäre noch ausführbar.
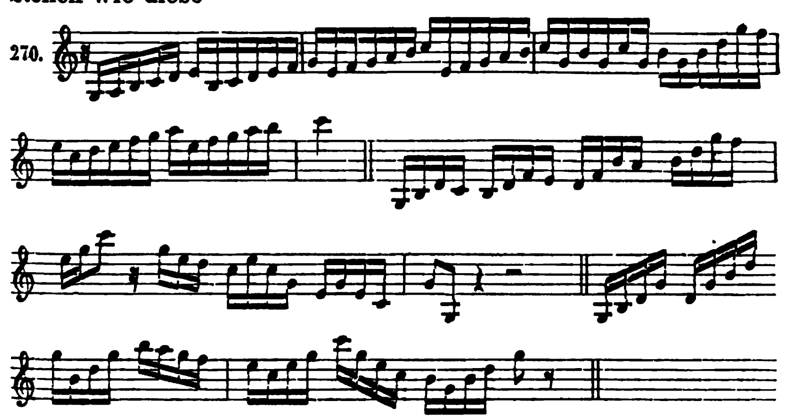
Zunächst leicht sind

2.

im Allgemeinen die in einer einzigen Lage vorfindlichen Töne. Bringen wir nun noch einmal die der ersten Lage in Noten vor Augen —



(das oberste *c* ist abzulangen), so erkennt jeder sogleich, dass Stellen wie diese —
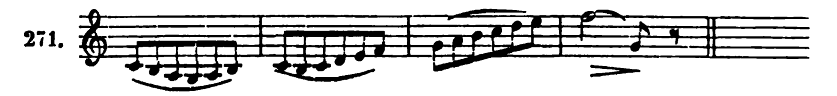


leicht ausführbar sein müssen; für jeden kommenden Ton ist der erforderliche Finger frei und der Bogen wird stets nur zur nächstliegenden Saite geführt, muss nie eine zwischenliegende überspringen.
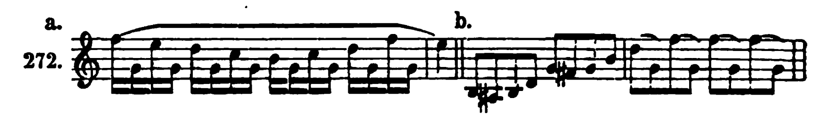
Um von dieser Bemerkung Vortheil zu ziehen, muss man aber bei jedem Satze vor allem genau ermessen, in welcher Lage er überhaupt ausführbar ist und in welcher von mehreren für ihn möglichen Lagen er am sichersten und günstigsten stehen kann. Hierüber Folgendes:

Es ist schon oben bemerkt worden, dass das Ablangen eines ausserhalb der Lage befindlichen höheren Halbtones auf jeder Saite stattfinden, z. B. in der ersten Lage auf der *G*-Saite eingestrichen *es*, auf der *D*-Saite *b*, auf der *A*-Saite *f* erlangt werden kann. Diese Töne sind zwar auf der nächst höheren Saite ebenfalls zu haben, allein das Ablangen ist namentlich wegen der Bindung solcher

Töne bisweilen vorzuziehen, die nach der regelmässigen Applikatur auf zwei nicht neben einander liegenden Saiten zu nehmen sein würden. Folgende Stelle z. B., —

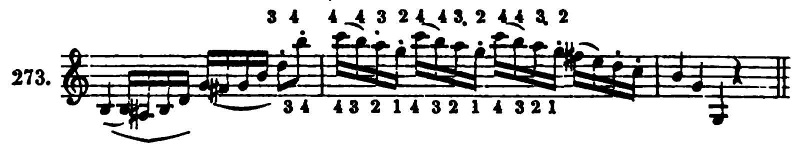


in deren letztem Takte *f* und *g* gebunden werden sollen, ist nicht mit regelmässiger Applikatur (*f* auf der *E*-Saite, *g* auf der *D*-Saite), sondern vielmehr durch Ablangen des *f* auf der *A*-Saite vorschriftmässig vorzutragen, weil dann die zu bindenden Töne auf neben einander liegenden Saiten liegen. Dasselbe würde von dieser Stelle —

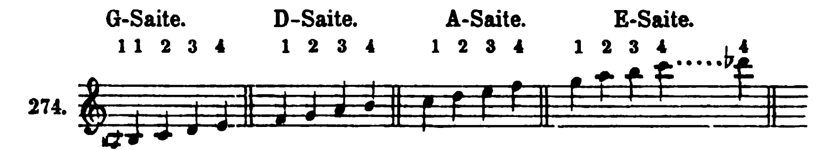


gelten, wenn sie in erster Lage und gebunden vorgetragen werden sollte.

Allein das Ablangen eines Tones ist nicht so sicher wie die regelmässige Applikatur und wird nicht gern oft hintereinander angewendet, — ausser etwa bei der Wiederholung derselben Tonstufen wie in Nr. 272 bei a. und noch mehr bei b; der Geiger langt nur ab, wenn er binden muss, (wie oben), oder um nicht (wie in Nr. 270) wegen eines einzigen Tones in eine neue Lage überzugehen. Wird daher ein möglicherweise abzulangender Ton, z. B. das hohe *c* in dieser Stelle, —



mehrmals nacheinander verlangt: so könnte der Spieler ihn allerdings mehrmals ablangen, mithin die über den Noten angegebenen Finger anwenden; er wird indess mit Recht nur das erste *c* ablangen, dann aber zu *h* den dritten Finger (mit einem Worte, die unter den Noten verzeichnete Fingersetzung) nehmen, das heisst: in die zweite Lage —



(klein *ais* und dreigestrichen *des* ist abzulangen) übergehen*. Hier würde die letzte Hälfte des vorigen Satzes, sowie z. B. auch dieser —
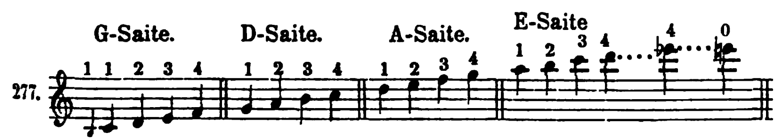
275. 

ganz bequem liegen. Wir erkennen jetzt, dass auch der in Nr. 272 bei a. mitgetheilte Fall in der zweiten Lage ohne den Nothbehelf des Ablangens gebunden auszuführen ist, wiewohl er unter Umständen, z. B. in diesem Zusammenhange, —
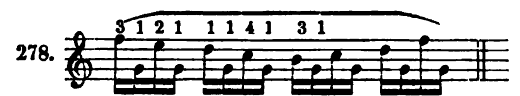
276. 

der ersten Lage angehörig bleibt.

Allein die zweite Lage wird (wie Seite 263 bemerkt worden) nicht so gern genommen als die dritte —

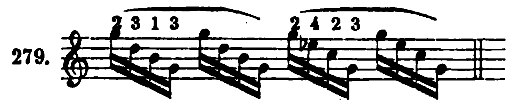
277. 

(klein *h* und dreigestrichen *es* ist abzulangen, *e* als Flageolettton zu haben) und hier würde der Satz a. aus Nr. 272 mit diesen Fingern —

278. 

bequem auszuführen sein.

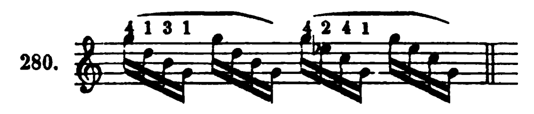
Bis hierher haben wir die Nothwendigkeit, zu anderen Lagen zu greifen, blos in gewissen, in tieferen Lagen nicht ausführbaren Bindungen gezeigt; dass höhere Tonreihen höhere Lagen fordern, versteht sich von selbst. Indess kann auch schon die leichtere Ausführbarkeit (allein oder im Zusammenhang mit dem ersten Beweggrunde) die Wahl höherer Lagen bedingen. So würde dieser Satz —

279. 

seinem Tongehalt nach allerdings der ersten Lage angehören, in

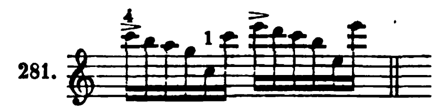
* Die leeren Saiten sind übergangen, weil man sie in den höheren Lagen nur zu Sprüngen benutzt.

derselben aber drei Saiten *(E, A, D)* fordern, mithin für Bogenführung und Bindung, besonders bei schneller Bogenführung, nicht ohne Schwierigkeit sein. In der zweiten oder dritten Lage, — in letzterer mit dieser Fingersetzung, —
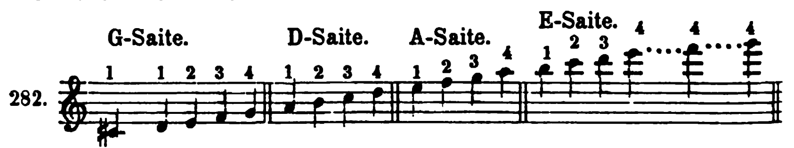
280. 

finden sich alle seine Töne auf zwei Saiten *(A* und *D)*, sind also leicht zu erreichen und zu binden.
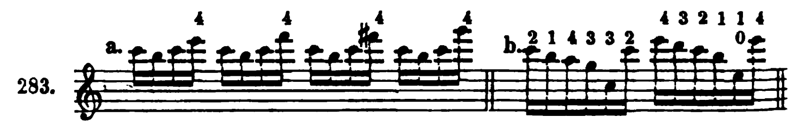
Kehren wir nun auf Nr. 275 zurück und erweitern das erste Motiv etwa in dieser Weise, —

281. 

so würden die ersten sechs Noten (wie hier angedeutet ist) wohl in der zweiten Lage zu haben sein, aber die sechs letzten weder in dieser, noch — ohne wiederholtes Ablangen oder Flageolett — in der dritten. Hier wäre mithin die vierte Lage vorzuziehen, die wir in Noten so —
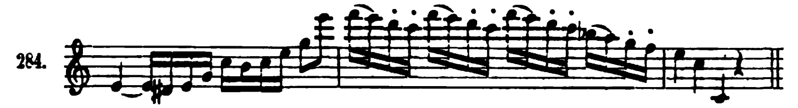
282. 

darstellen. In dieser Lage ist zunächst nach unten auf der *G*-Saite *cis* abzulangen; auf der anderen Saite würden nach unten noch *gis*, *dis* und *aïs* abzulangen sein — und so bekanntlich auf allen bisherigen und ferneren Lagen. Nach oben würden auf der *G*-, *D*- und *A*-Saite *gis*, *dis* und *aïs*, auf der *E*-Saite nicht blos der nächste Halbton *f*, sondern auch *fis* und *g* abzulangen sein; ebenso könnte in der dritten Lage *e* abgelangt werden. Der Grund ist, dass in den höheren Tonlagen die Griffe näher an einander liegen, mithin allmählich enger werden und die Finger weiter reichen, so dass sich z. B. folgende Stelle (a.) —
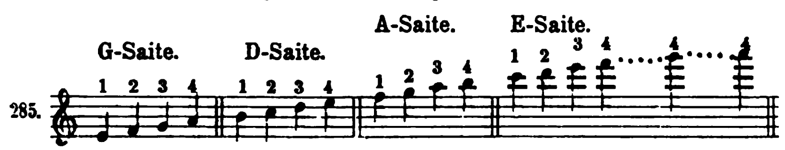
283. 

in der vierten Lage durch Ablangen von *f*, *fis* und *g* ausführbar zeigt. Der Satz aus Nr. 281 ist bei b. in vierter Lage gegeben.

Setzen wir Nr. 273 eine Quarte höher, —



so ist klar, dass die Ausführung jetzt in der vierten Lage ebenso — durch Ablangen des *f* — möglich wäre, wie die von Nr. 273 in der ersten, dass man aber eben so gewiss sicherer gehen wird, statt des wiederholten Ablangens gleich in eine höhere Lage, also in die fünfte Lage (wie bei Nr. 273 in die zweite) zu rücken, in der Nr. 284 ebenso zu behandeln sein würde, als Nr. 273 in der zweiten. Die fünfte Lage stellen wir jetzt so —



(*fis*, *g*, *gis*, *a* abzulangen) dar.
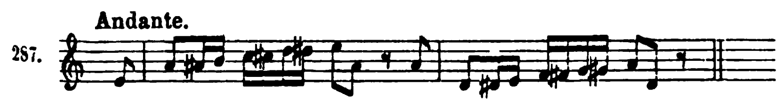
Die Wahl der sechsten, siebenten und achten Lage bedarf nun keines weiteren Nachweises. Dass von allen diesen Lagen die erste, dritte und fünfte am meisten gebraucht werden, ist schon S. 263 gesagt.

Alle diatonischen Tonfolgen nun, die in einer Lage enthalten sind, können leicht und schnell, ja auf kurze Strecken —



mit reissender Schnelligkeit ausgeführt werden.

Chromatische Tonfolgen sind weder so rasch, noch so ausgedehnt ausführbar, weil — wie wir schon bei Nr. 267 und 268 gesehen — derselbe Finger durch Fortrücken die natürliche Stufe und ihre Erhöhung oder Erniedrigung zu nehmen hat. Man thut wohl, vom Orchester chromatische Gänge nicht schneller, als etwa Achtel im *Allegro moderato*, und nicht weiter, als über das Intervall einer Quinte ausgedehnt, z. B.



zu fordern. Solospieler führen chromatische Gänge eine und zwei Oktaven weit.

Harmonische in einer Lage enthaltene Figuren sind um

so leichter, je weniger schnell und häufig mehrere Saiten gebraucht werden. Figuren auf einer oder zwei Saiten (a.) —
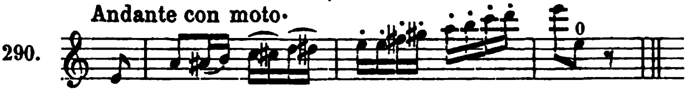


sind offenbar hier die leichtesten und können in schnellster Bewegung, z. B. als Tremolo (b.) ausgeführt werden, während die schelle Anwendung mehrerer Saiten —
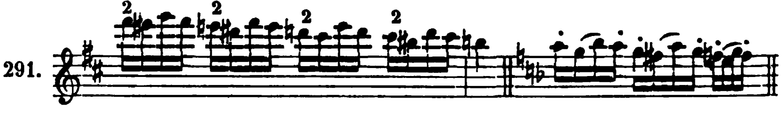


stufenweis schwerer wird, je häufiger und sehneller man mit den Saiten wechseln muss. Das Ueberspringen der Saiten würde, wenn es nöthig, noch grössere Schwierigkeit bringen.

Hiernach lassen sich g e m i s c h t e Figuren ebenfalls beurtheilen. Diese an Nr. 287 geknüpfte Figur z. B. —



kann nur in ihrer ersten Hälfte Schwierigkeit haben und zwar nur die bei Nr. 287 gezeigte; besonders schwierig ist in rascherer Bewegung die chromatische Tonleiter abwärts, z. B.
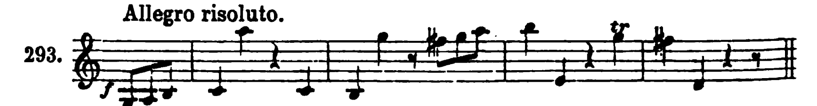


zumal in der Höhe, wo die Finger eng auf einander gedrückt werden müssen. So kann diese Stelle —

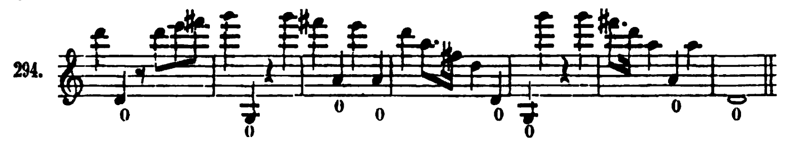


nur darin etwas weniger leicht sein, dass die beginnende harmonische Figur über drei Saiten geführt werden muss, wie aber schon aus 289 b. zu ersehen gewesen.

Dasselbe gilt von Sätzen, die weite Sprünge enthalten, d a b e i aber in einer einzigen Lage zu greifen sind, z. B.

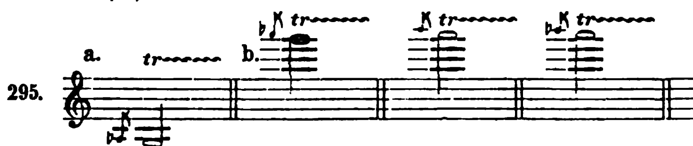


Sie sind leicht, wenn der Bogen Zeit hat, über die zwischenliegenden Saiten hinwegzukommen. Können, wie z. B. hier, —
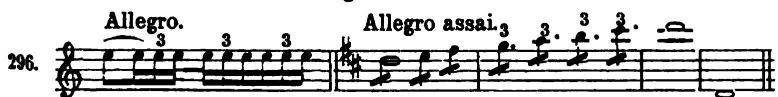


leere Saiten für die entfernt liegenden Töne benutzt werden, so haben die weitesten Sprünge — wenn man nur dem Bogen Zeit lässt, über die Saiten zu kommen — keine Schwierigkeit.

Als Anhang zu den gemischten Figuren führen wir noch Triller und Tonwiederholungen auf. Dass der Triller auf allen Tonstufen ausführbar sein muss, leuchtet ein. Nur auf dem untersten Ton (a.) —
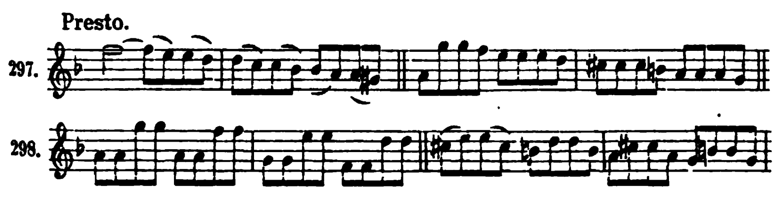


— wo ohnehin der Nachschlag unmöglich wäre — und in den obersten Tönen, etwa vom dreigestrichenen *g* oder *a* an, ist er unpraktisch; in der Höhe liegen die Finger zu eng aneinander, auf dem untersten Ton würde der Triller ungleich werden, weil er aus einem gegriffenen und einem Ton der leeren Saite bestehen müsste.

Die Tonwiederholung —

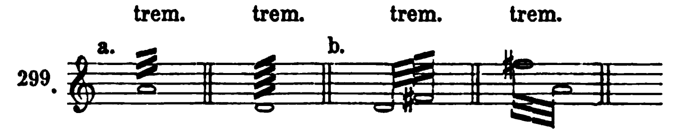


erwähnen wir nur der Vollständigkeit wegen; es versteht sich, dass sie auf jeder Stufe so schnell, als der Bogen gehen will, ausführbar ist, auch in Gängen jeder Ton so oft, als die Armbewegung innerhalb seiner Dauer erlaubt, wiederholt werden kann. Hierauf sind bekanntlich eine Menge Figuren, z. B. die oben angegebene, sowie die hier —



zusammengestellten vier, gegründet. Soll die Tonwiederholung so schnell wie möglich ohne bestimmte Geltung der einzelnen Striche

erfolgen, so bezeichnet man dies mit dem Namen *tremolo* in der hier —



bei a. angegebenen Weise*. Auch der möglichst schnelle Wechsel zweier Töne, gleichviel ob auf einer oder zwei neben einander liegenden Saiten (b), wird als Tremolo bezeichnet.

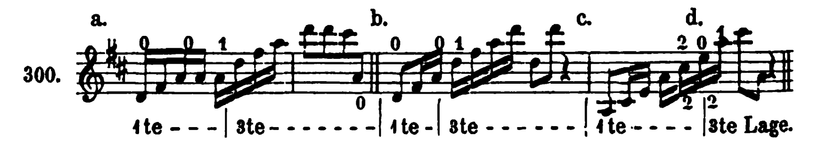
So viel von dem Spiel in einer Lage. Man hat übrigens nicht Ursache, bei dem Satz für Violinen zu ängstlich zu gehen; das Geigenspiel ist soweit ausgebildet, dass den guten Spielern selbst für schwierigere Fälle gar mancherlei Wege und Vortheile zu Gebote stehen, die dem Komponisten (wenn er nicht ebenfalls ein guter Spieler ist) nicht alle vor Augen sein können, während er schreibt. Allein er muss wenigstens im Allgemeinen und in allen wichtigeren Momenten beurtheilen können, was dem Spieler günstig liegt oder Schwierigkeit bietet.

Es kommt nunmehr

3.

die Verbindung der Lagen in Betracht, die Art, wie im Spiele von einer Lage in die andere übergegangen wird.

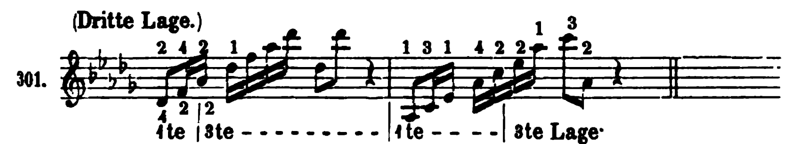
Am leichtesten geschieht dies durch Vermittlung von eingestreuten Pausen oder mit Hülfe leerer Saiten. Hier z. B. —



sehen wir bei a. und b. den Uebergang aus der ersten in die dritte Lage durch die leere *A*-Saite vermittelt, da während deren Gebrauch die Hand hinaufrücken kann; bei a. hat sie dazu mehr Zeit. Bei c. muss in die erste Lage zurückgegangen werden, wozu die Pause Zeit schafft. Dann bedarf man bei d. wieder der dritten Lage; hier schafft die leere *E* Saite Zeit.

* Man begnügt sich auch allenfalls im Allegro mit Sechszehntelstreichung und im Adagio mit der Angabe der Zweiunddreissigstel. Sicherer scheint jedoch eine Bezeichnung in schnelleren Geltungen, weil Sechszehntel im Allegro und Zweiunddreissigstel im Adagio oft als Taktglieder bestimmter Geltung vorkommen und dann nicht die Schnelligkeit und Unbestimmtheit haben, die den Charakter des Tremolo ausmachen.

Wo weder Pausen noch leere Saiten zu Hülfe kommen, bewirkt der Geiger den Uebergang am besten, indem er einen eben gebrauchten Finger in die neue Lage überführt. So könnte schon in Nr. 298 bei d. der Uebergang in die dritte Lage dadurch erfolgen, dass man den zweiten Finger von *cis* auf *e* führte; dies könnte wohl rathsam sein, wenn man sanft und gleichmässig vorzutragen und daher den Zwischenklang der leeren Saite zu meiden hätte. Ueberträgt man den Satz b. aus Nr. 300 nach *Des*-dur, wo keine leeren Saiten anzuwenden sind, —



so kann der erste Takt sogleich und ganz in der dritten Lage genommen werden; der Anfang des zweiten Taktes gehört aber nothwendig der ersten Lage an, und der Uebergang in die dritte würde sich durch Ueberführung des zweiten Fingers von *c* nach *es* machen. Müsste man (des Vorhergehenden wegen) den ersten Takt ebenfalls in erster Lage einsetzen, so geschähe dieselbe Ueberführung von *f* nach *as*.
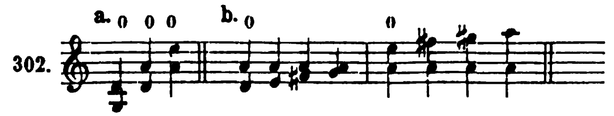
Am leichtesten verbindet sich übrigens (wie S. 263 gesagt worden) die erste Lage mit der dritten, und diese mit der fünften, sowie umgekehrt die fünfte mit der dritten und diese mit der ersten.

So viel, um das einstimmige Spiel für den Nicht-Geiger zur Anschauung zu bringen, wenigstens für weitere Beobachtungen und Ueberlegungen Anhalt zu geben. Die weiter hier folgenden Betrachtungen finden in dem Obigen, namentlich in einer klaren Anschauung von den Lagen und dem Uebergang aus einer Lage in die andere, ihre Grundlage.

B. Doppelgriffe.
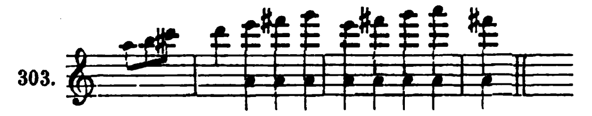
Der Ausdruck Doppelgriffe bezeichnet bekanntlich (S. 256) das gleichzeitige Anstreichen zweier Saiten.

Am leichtesten ist der gleichzeitige Gebrauch zweier neben einander liegenden leeren Saiten, wie hier —
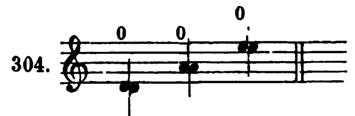


bei a.; sodann zweier neben einander liegender Saiten, von denen nur die eine gegriffen werden muss, wie bei b. Selbst die

weitesten Doppelgriffe sind leicht, wenn man für den einen Ton, wie hier, —



eine leere Saite, und für den anderen zu greifenden Ton die günstige Lage hat. Unter anderen ergiebt sich hierbei eine besondere Verstärkung der Töne $\bar{d}$, $\bar{a}$ und $\bar{\bar{e}}$; man kann sie nämlich zugleich auf den blossen Saiten und gegriffen auf der jedesmaligen tieferen, —



d auf der blossen *D*- und zugleich auf der gegriffenen *G*-Saite, *a* auf der blossen *A*- und zugleich auf der gegriffenen *D*-Saite nehmen, u. s. w.

Hiernächst sind zu den Doppelgriffen, zu denen beide Töne gegriffen werden, diejenigen bequem, die man mit den einander nächstliegenden — oder doch mit nicht zu entfernten Fingern greifen kann. Daher sind — man blicke immer auf die Lagentabellen — Sexten, besonders grosse, am leichtesten zu greifen, weil man sie mit dem ersten und zweiten, oder zweiten und dritten, oder dritten und vierten Finger fasst; nach ihnen Septimen, zu denen man den ersten und dritten, oder zweiten und vierten Finger, — dann Oktaven, zu denen man den ersten und vierten Finger braucht. — Nonen sind schwer, Dezimen nur von einer grossen Hand zu spannen, beide daher im Orchesterspiel nicht zu fordern. — Quarten werden wieder mit neben einander liegenden Fingern, — Terzen mit erstem und drittem, oder zweitem und viertem, — Sekunden mit erstem und viertem Finger gefasst, wonach der Grad ihrer Spielbarkeit zu ermessen. Es ergiebt sich, dass Sexten, Septimen und Terzen die bequemsten Doppelgriffe sind.
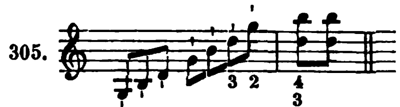
Quinten — und zwar reine — sind schwerer rein zu greifen als Sexten, — verminderte Quinten, wie überhaupt alle verminderten und übermässigen Intervalle, sind schwer.

Alle Doppelgriffe aber, deren beide Töne gegriffen werden müssen, werden in der Höhe, namentlich in der dreigestrichenen Oktave, von Schritt zu Schritt schwerer, weil die Finger zunehmend enger und darum unbequemer gesetzt werden müssen. In der Kürze mag man sich merken, dass

Sekunden von $\bar{c}$-$\bar{d}$ bis $\bar{\bar{g}}$-$\bar{\bar{a}}$,
Terzen von h-$\bar{d}$ bis $\bar{\bar{g}}$-$\bar{\bar{h}}$,
Quarten von a-$\bar{d}$ bis $\bar{\bar{f}}$-$\bar{\bar{h}}$,
Quinten von g-$\bar{d}$ bis $\bar{\bar{c}}$-$\bar{\bar{g}}$,
Sexten von g-$\bar{e}$ bis $\bar{\bar{e}}$-$\bar{\bar{\bar{c}}}$,
Septimen von g-$\bar{f}$ bis $\bar{\bar{e}}$-$\bar{\bar{\bar{d}}}$,
Oktaven von g-$\bar{g}$ bis $\bar{\bar{e}}$-$\bar{\bar{\bar{e}}}$,

im Allgemeinen die bequemeren, chromatische Doppelgriffe zum Theil schwerer sind.
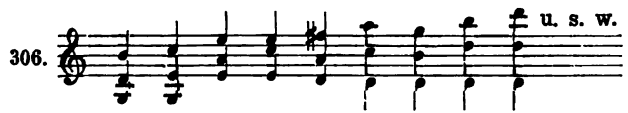
Der Gebrauch der Doppelgriffe ist leichter oder schwerer je nach der Stellung, in der sich Hand und Finger bei ihrem Eintritt befinden. Am leichtesten fasst man die Doppelgriffe, in deren Lage sich die Hand befindet und für die man die erforderlichen Finger frei hat, — die die Leichtigkeit des Doppelgriffes an sich voraussetzt, z. B.

305. 
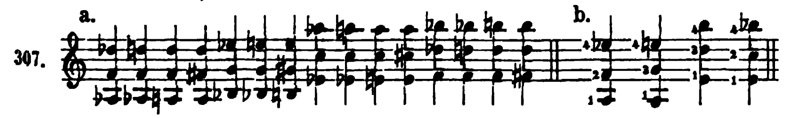
Befände sich dagegen die Hand eben in einer hohen Lage und sollte man schnell einen Doppelgriff in der Tiefe der ersten Lage fassen, so wäre dies durch die Umstände erschwert; noch mehr das Umgekehrte, wenn man aus tiefer Lage hohe Doppelgriffe fassen sollte, da letztere ohnehin ungünstiger zu greifen sind.

C. Drei- und vierfache Griffe.

Drei Töne können am leichtesten mit einem Bogenstrich in engster Zeitfolge, fast gleichzeitig genommen werden, wenn einer oder zwei ihrer Töne, wie hier, —
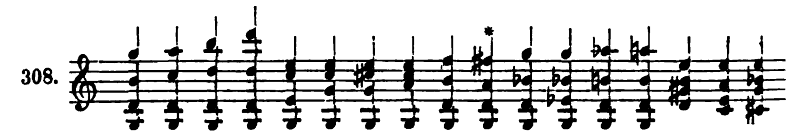
306. 

auf leeren Saiten zu haben sind. Hiernächst sind diejenigen dreifachen Griffe die bequemsten, deren Töne durch neben einander liegende Finger (man sehe die Lagentafeln), z. B. in der ersten Lage diese bei a., —
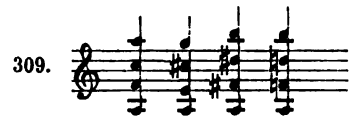
307. 

oder doch in nicht zu unbequemer Handhaltung, mit Auslassung eines Fingers, z. B. die bei b., gefasst werden können. Man geht dabei nicht gern höher, als die dritte Lage reicht, — also bis zum dreigestrichenen *d*.

Vierfache Griffe sind im Orchester nur rathsam, wenn man zu einem bequemen dreifachen oder Doppelgriff eine oder zwei leere Saiten fassen kann, z. B.
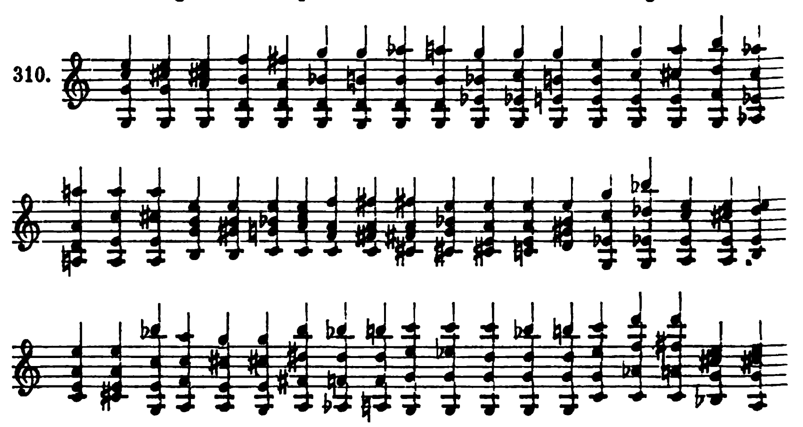


(bei* sind drei leere Saiten zu einer gegriffenen gekommen), bedürfen aber grösserer Vorsicht, wenn, wie hier, —



alle vier Töne gegriffen werden müssen. Auch hier giebt die Betrachtung der Lagentafeln wenigstens die nächstnöthige Anschauung*.

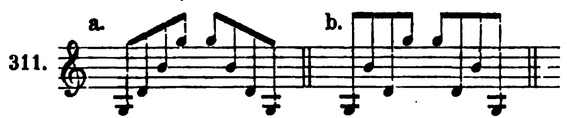
---

* Nur das Nächstnöthige kann (wie uns scheint) dem, der das Instrument nicht selber spielt oder lange beobachtet und studiert hat, mit wahrem Nutzen gewiesen werden. Berlioz theilt grosse Massen drei- und vierstimmiger Griffe mit, und sein Fleiss ist auch hier rühmenswerth. Allein ohne eigene Einsicht müsste der Tonsetzer alle auswendig lernen oder stets nachschlagen und würde damit eher befangen und gehemmt werden, als gefördert. Indess mag für die Bequemeren ebenfalls eine Sammlung hier —



Raum finden, deren Fingersatz sich Jeder aus dem Vorhergehenden leicht erklären kann.

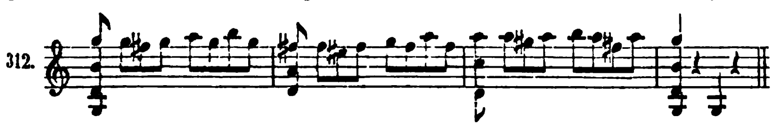
Kehren wir von hier aus noch einmal zu den Bemerkungen über harmonische Figuren und Sprünge (S. 269) zurück: so ist jetzt ohne Weiteres klar, dass alle Töne, die gleichzeitig in Doppelgriffen oder fast gleichzeitig in drei- und vierfachen Griffen verbunden werden können, auch mit gleicher oder noch grösserer Leichtigkeit nach einander sich spielen lassen, — aber wohl zu merken — in der Reihenfolge der Saiten, z. B. die erste Tongruppe in Nr. 308 so wie bei a., —
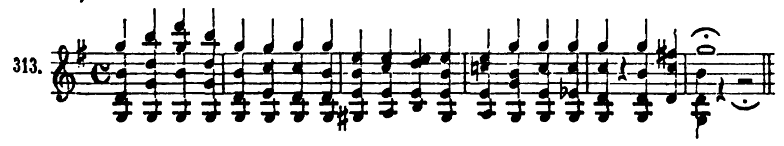


nicht so wie bei b. (wenn nicht die Bewegung langsam genug ist, um das Ueberspringen des Bogens von der ersten zur dritten Saite möglich zu machen), und wenn der Bogen nicht durch zu schnelle Tonfolge genöthigt wird, zu schnell über die Saiten zu gehen.

D. Mehrstimmiges Spiel.

Eigentliche Mehrstimmigkeit ist auf der Geige nur mit Einschränkung und bei genauer Kenntniss des Instrumentes, verbunden mit vollkommener Gewandheit im Satze, möglich. Das Höchste hat hier Seb. Bach in seinen sechs Solo's für eine Geige geleistet. Die Einmischung von drei- oder vierfachen Griffen, z. B
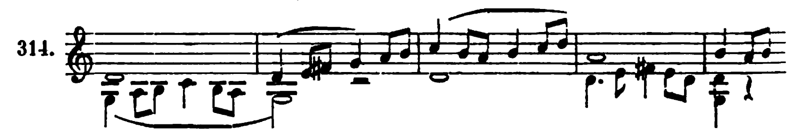


kann nur als eine Scheinmehrstimmigkeit gelten, obwohl die Töne der mehrstimmigen Griffe dem harmonischen Inhalte nach zusammenhängen. Die wirkliche Führung von drei- oder vierstimmigen Griffen, z. B.
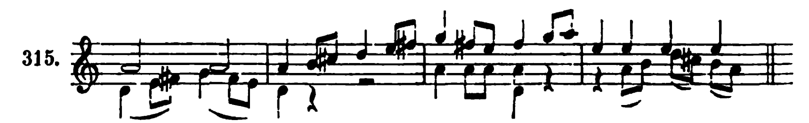


ist jedenfalls höchst unfrei; der Komponist kann nicht die systematisch nächstgelegenen oder seiner Stimmung zusagenden Harmonien, nicht die günstigste Lage ergreifen, nicht reiche Harmoniefolgen entfalten, sondern muss Schritt für Schritt den Bedingungen gehorchen, die das Instrument und seine Behandlung ihm vorschreibt. An freie Stimmentfaltung, oder auch nur an freiere Führung der Oberstimme ist noch weniger zu denken; und dazu

ist die Darstellungsweise der Harmonie in schnellem Arpeggio mit reissendem Bogen schon an sich ungünstig. Man erkennt aus Allem dass eigentliche Harmonieführung gar nicht oder nur äusserst beschränkt von der einzelnen Geige gefordert werden kann und dass drei- und vierfache Griffe hauptsächlich nur zur Darstellung oder Verstärkung einzelner Schlagmomente bestimmt sind.
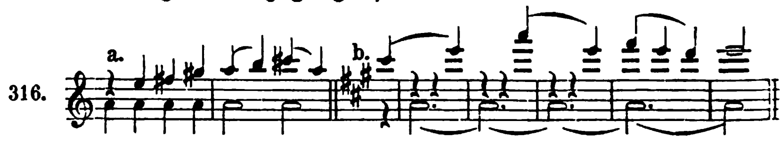
Günstigeren Spielraum bietet die Führung zweier Stimmen. Hier treten als die leichtesten zuerst solche Sätze vor, in denen der Ton einer blossen Saite festgehalten wird gegen irgend eine auf der nächstliegenden Saite ausführbare Figur, z. B.



und zwar können dergleichen Sätze in beiden Stimmen durchaus gebunden (die eine hält aus, die andere bindet, nimmt ihre Töne in einen einzigen Bogenstrich zusammen) oder, wie hier, —
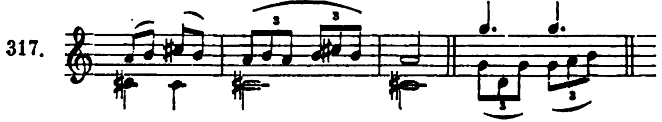


nur theilweis gebunden (Takt 1 und 4), oder gar nicht gebunden (Takt 3), sondern mit absonderndem Nieder- und Aufstrich für jeden einzelnen Ton dargestellt, es kann auch über solchem liegenbleibenden Tone, wie hier bei a. oder wie Beethoven im Trio seines Quatuors Op. 132 bei b. gethan, auf der anderen Saite in höhere Lagen übergegangen, —



also der Spielraum erweitert werden.

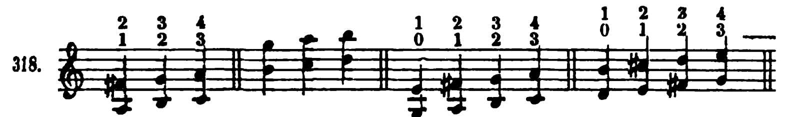
Diesen Sätzen schliessen sich solche an, wo ein gegriffener Ton auf einer Saite festgehalten und, wie hier, —
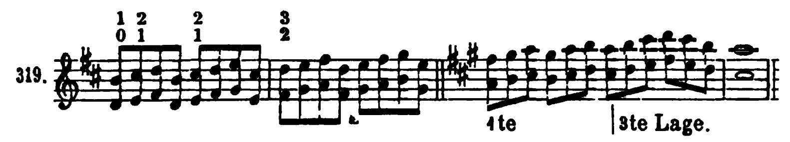


auf der anderen Saite die Töne entgegengestellt werden, die mit den freien Fingern noch erlangbar sind.

Sollen beide Stimmen sich gleichzeitig bewegen, so sind zu-
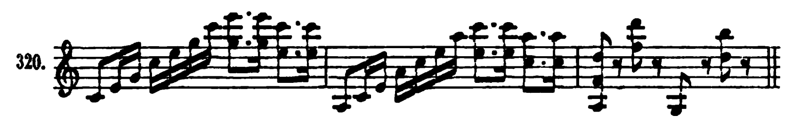
nächst Sextenfolgen auf drei Schritt — oder mit Zuziehung einer leeren Saite auf vier Schritt —



am leichtesten (weil soweit die Finger gleich bereit liegen), lassen sich aber auch in mannigfacher Weise, z. B. so —



fortsetzen. Es versteht sich, dass man auch hier zu erwägen hat, in welcher Lage sich die Hand des Spielers vor den Doppelgriffen befunden. Die nachfolgende Stelle z. B. —

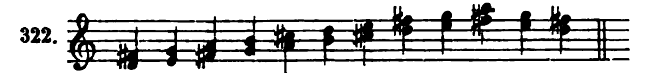


muss nach dem früher und besonders S. 274 Gesagten bequem erscheinen; dagegen würden diese Stellen — wir greifen bei ihnen vor, zu anderen Doppelgriffen —
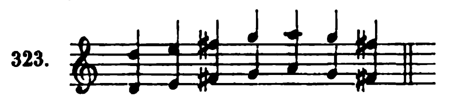


stufenweise schwieriger sein, der Doppelgriffe selbst und der Lage wegen.

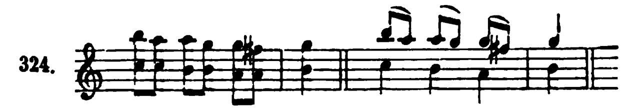
Terzenfolgen, besonders in erster und dritter Lage, sind durch die ganze Tonleiter, —



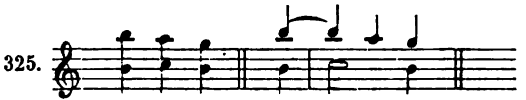
auch in langsamer Bewegung Oktavenfolgen, —



ferner wechselnde Septimen und Sexten, —

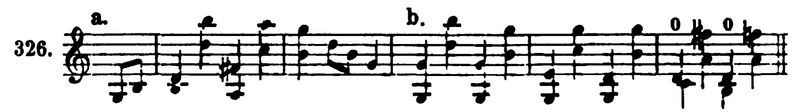


Oktaven und Sexten, Oktaven und Septimen. —
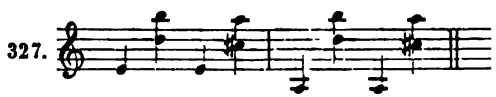


und so noch mancherlei Folgen, die auch der Nichtgeiger sich aus den Lagentafeln entnehmen kann, erlangbar.

Dagegen sind Sprünge in Doppelgriffen, z. B. diese bei a., —



schwer, sofern sie nicht blosse Theilungen eines vierfachen Griffes sind, wie die vorstehenden bei b., und die Bewegung langsam genug ist, um dem Bogen Zeit zu lassen, auf die anderen Saiten zu kommen. In gleicher Weise sind auch Doppelgriffe leicht zu fassen, die anscheinend von vorhergehenden oder nachfolgenden einzelnen Tönen weit abliegen, wenn diese nämlich, wie hier, —



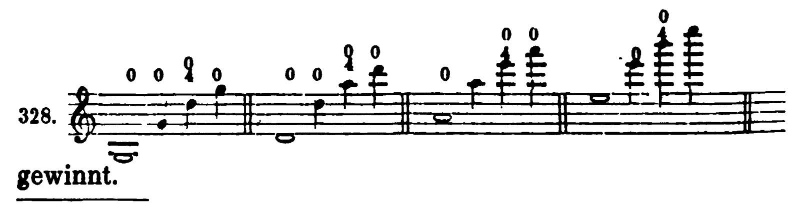
mit dem Doppelgriff in einem drei- oder vierfachen Griffe zusammengefasst werden könnten.

Im Allgemeinen ist übrigens das zweistimmige Spiel in Dur leichter als in Moll.

II. Das Flageolettspiel.

Das Flageolettspiel ist auf der Geige einst von alten Meistern, in neuerer Zeit von Paganini sehr weit ausgebildet worden, so dass man ganze Sätze, ja selbst Doppeltöne mit demselben hervorbringen kann.

Die einfachste Weise des Flageolettspieles ist die, dass man die leere Saite an ihrer Hälfte, ihrer Eindrittel- oder Zweidrittellänge, ihrer Einviertel- oder Dreiviertellänge mit dem Finger leise berührt (S. 254) und dadurch die Oktave, Duodezime und zweite Oktave, also von allen vier Saiten folgende Töne* —



gewinnt.

* Die ganzen Noten stellen die vier leeren Saiten, die Viertelnoten die auf jeder erlangten Flageoletttöne (nebst deren Bezifferung für den Spieler) dar.

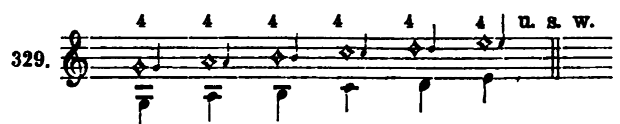
Hiermit erweitert sich vor allem der S. 263 mit dem viergestrichenen *e* abgegrenzte Umfang der Geige noch um einen höheren Ton, das viergestrichene *e*. Sodann zeigt sich mancher Ton mit Hülfe des Flageolettspieles leichter erreichbar; endlich hat man an den Flageoletttönen eine andere Klangart (S. 259) gewonnen.

Dieser Flageoletttöne muss jeder brauchbare Spieler mächtig sein. Im Orchester würde man demungeachtet nicht wohl thun, sie zu fordern, weil da der reine Zusammenklang bisweilen fehlen könnte.

Die weitere Entfaltung des Flageolettspieles beruht nun zunächst darauf, dass man sich n e u e G r u n d t ö n e schafft, indem man einen Finger fest auf die Saite setzt und dann einen anderen Finger leise anlegt, also von der verkürzten Saite den Flageoletton gewinnt. Setzt man z. B. auf der untersten, also der *G*-Saite, den ersten Finger auf einer Stufe zur anderen fest auf, so dass, wenn man nun ohne Weiteres anstriche, die Tonreihe —

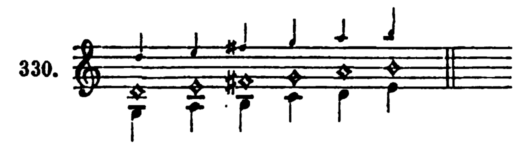
a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ u. s. w.

entstehen würde, legt aber zugleich den vierten Finger auf der jedesmaligen Hälfte der Saite leise an, — wir deuten hier und in den nachfolgenden Beispielen die festgegriffenen Töne durch gewöhnliche Noten, die berührten Intervallpunkte durch schräggestellte viereckige und die resultierenden Flageoletttöne durch kleinere Noten an:



Allein — wir führen diese Reihe nur der Vollständigkeit wegen an; denn die Spannung des ersten und vierten Fingers auf derselben Saite ist so schwer, dass man sie fast unausführbar, gewiss höchst unpraktisch nennen kann.

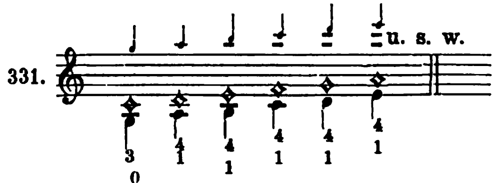
Berührt man bei gleicher Grundlage das Drittel der Saite, so erhält man die höhere Oktave der oberen Notenreihe, also zweigestrichen d u. s. w.



---

* Man führt auf der *G*-Saite nicht gern höher als bis zum eingestrichenen *e* oder *h*, weil höher hinauf die starke und zu kurz gegriffene Saite einen pfeifenden Klang annimmt.

Berührt man bei gleicher Grundlage das Viertel der Saite, so erhält man die zweite Oktave der Grundtöne in Flageoletttönen.



Ueberträgt man das hier an der *G*-Saite Gewiesene auf die drei höheren Saiten, so ergiebt sich die vollständige Tonreihe des Flageoletts, soweit die bisher gezeigten Griffe reichen, eine Tonreihe, die sich bis zum viergestrichenen *g* hinaufstreckt.

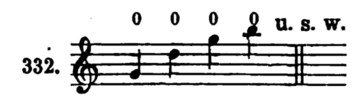
Uebrigens bemerkt man, dass die letzte Tonreihe die leichteste, sowie die erste (Nr. 330) wegen der weiten Spannung die schwerste der hier gegebenen ist. Allein demungeachtet ist keine dieser Tonreihen (wie schon bei den ersten in Nr. 328 bemerkt) im Orchester mit Sicherheit zu verlangen, eben so wenig und noch weniger die sonst noch möglichen und zum Theil noch schwierigeren — und ungleicheren, oder gar das Doppelflageolett. Wir dürfen also dies Alles bei Seite lassen*.

Uebrigens können Flageoletttöne nicht so schnell eintreten, wie festgegriffene, weil das Anlegen des Fingers mehr Feinheit und Sorgfalt fordert, als der feste Griff.

Man fordert das Flageolett in der Regel durch die Wortvorschrift (»Flageolett«, »harmonique«) oder aber durch die vollständige Notierung, in der in Nr. 329—331 angewandten Weise. Für Flageoletttöne, die ohne festen Griff (Sattel) auf leeren Saiten hervorgebracht werden (g^1 d^2 g^3 h^3 etc. auf der *G*-Saite u. *s.* w.) genügt die schlichte Notierung des verlangten Tones mit Beifügung einer Null:

---

* Auch über das Flageolett giebt Berlioz' *Cours d'instrumentation* ausführliche Mittheilungen. Wer aber über das, was im Orchester (und Quartett) sicher gefordert werden darf, hinausgehen, wer Virtuosität in Anspruch nehmen will, der kann, wie uns scheint, nur durch eigene und zwar bedeutende Spielfertigkeit, nicht durch blosse Vermittelung eines Dritten sicher gestellt und zu reicher Leistung gefördert werden. Spohr — unstreitig einer der grössten Autoritäten für Violinspiel — bestärkt unsere Ansicht, insofern er (in seiner Violinschule) das Flageolettspiel überhaupt nicht weiter ausgedehnt wissen will, als wir oben in Nr. 329 angegeben haben, und sich namentlich gegen den reicheren Gebrauch erklärt, den Paganini vom Flageolett gemacht. Dies — als Eingriff in die künstlerische Freiheit — können wir nun wiederum nicht billigen. Sehr häufigen Gebrauch vom Flageolett macht in den Orchestersätzen seiner musikdramatischen Werke R. Wagner, aber die Flageoletttöne werden besonderen Soloviolinen zuertheilt, die er dann neben den Ripienstimmen abgesondert führt. Liszt und andere sind ihm hierin gefolgt.



III. Das Spiel mit Dämpfung.

Es versteht sich von selbst, dass Alles, was überhaupt auf der Violine zu spielen ist, ebenfalls und eben so leicht mit aufgesetztem Dämpfer gegeben werden kann. Nur Eins ist hier anzumerken: Sollen im Lauf eines Stückes die Dämpfer aufgesetzt oder weggenommen werden, so bedarf es dazu einer Zeit von etwa einer Viertelminute, oder von drei bis vier Viervierteltakten etwa im *Allegro moderato.*

IV. Das Pizzikato.

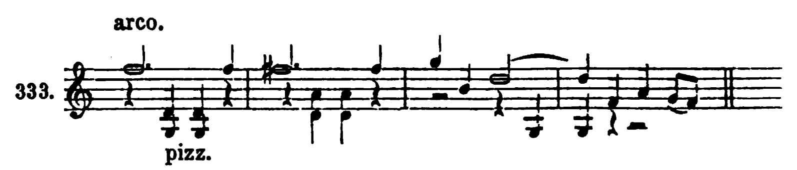
Im Pizzikato kann die Bewegung nicht so schnell erfolgen, wie im Bogenspiel, weil die Finger nicht so schnell die Saiten rühren können, als der Bogen, der leicht auf- und abfährt, oder selbst mehrere Töne in einem Strich zusammenfasst. Der höchste Grad der Schnelligkeit, auf den man sicher rechnen kann, dürfte etwa die Bewegung von Sechzehnteln im *Allegro moderato* oder *Allegro* sein. Nur die Töne der Doppel-, drei- und vierfachen Griffe lassen sich einmal vom untersten zum obersten oder umgekehrt schneller geben. Uebrigens würde der kurz abgebrochene harte Klang des Pizzikato eine schnellere Bewegung nur in seltenen Fällen rathsam machen.

Je höher man steigt, desto kürzer wird die Saite, folglich desto hervortretender der harte Bruch des Pizzikatoklanges. Man thut daher wohl, im Pizzikato nicht über das zweigestrichene *h*, höchstens das dreigestrichene *d* zu steigen*. Dass übrigens Flageolettspiel und Pizzikato nicht vereinigt werden können, ist klar. Aufsatz der Dämpfer und Pizzikatospiel sind vereinbar; allein der Klang würde dabei doppelt unterdrückt — und nur selten (wenn je!) dürfte dieser Verein sich dienlich oder gar nothwendig erweisen.
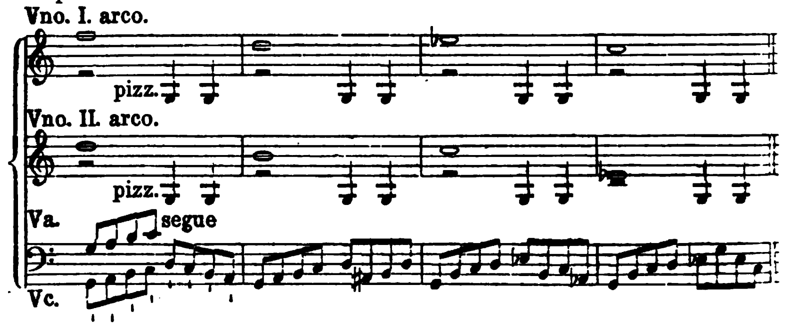
Der Vollständigkeit wegen wollen wir bemerken, dass in einzelnen Sätzen Pizzikato- und Bogenspiel auf demselben Instrumente gleichzeitig angewendet werden können, wenn näm-

* Noch eine Weise der Tonerzeugung ist hier zu erwähnen, weil sie wenigstens eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Pizzikato hat. Sie besteht darin, dass die Saite mit dem Bogenstab geschlagen, statt mit dem Haar gestrichen wird. Der Klang hat etwas Surrendes oder Knisterndes, aber die Schallkraft ist so gering, dass nur bei grösserer Besetzung noch einigermassen von einer Wirkung die Rede sein kann. Dass dergleichen Töne nicht gehalten werden können, ist ohnehin klar. Dem Verf. ist nicht erinnerlich, dass in einem bedeutenderen Kunstwerke von dieser Spielweise Gebrauch gemacht worden wäre; schwerlich wird sie irgendwo tiefere Bedeutsamkeit zeigen.

lich die auf dem Griffbrett beschäftigte Hand so weit frei ist, das Pizzikato neben den zu greifenden Tönen abzulangen. So könnte diese Stelle —



auf einer einzigen Geige, und diese —
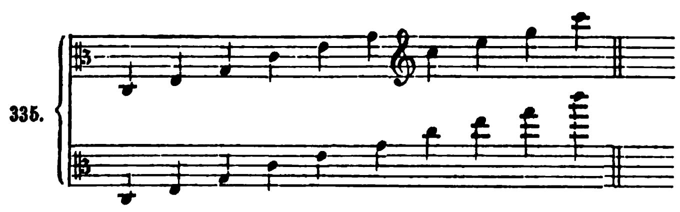


in einem Quartettsatze (bei einfacher Besetzung, wie gewöhnlich) ausgeführt werden. Ungleich kühneren Gebrauch hat Paganini, zu höchst phantastischer Wirkung, von diesem Doppelspiel gemacht. Gleichwohl dürfte ihm schwerlich ein anderer Schauplatz, als das Solo für Virtuosen, zuzugestehen sein, daher wir auch hier nicht weiter darauf eingehen.

Fassen wir zuletzt alle Spielweisen zusammen, so bleibt für sie alle im Allgemeinen zu bemerken, dass der Geige zwar alle Tonarten zu Gebote stehen, dass sie sich aber im Allgemeinen am bequemsten in *D*-, *G*-, *A*-, *C*-, *F*-, *B*-, *Es*-, *E*-, *H*dur, desgleichen in *E*-, *H*-, *Fis*-, *D*-, *G*-, *A*-, *C*-, *F*moll, weniger bequem in *As*-, *Cis*-, *Fis*dur und in *B*-, *Es*-, *As*-, *Cis*moll bewegt. Man wird ihr daher in den schwereren Tonarten weniger Schwierigkeiten zumuthen dürfen. Am kräftigsten wirkt die Geige in den Tonarten *D*-, *A*-, *G*-, *F*-, *C*-, *E*-, *H*dur, *E*-, *G*-, *A*moll, — weicher in *B*-, *Es*-, *As*dur, *G*-, *F*-, *B*moll.

§ 30. **Technik der Bratsche.** Die Bratsche ist nichts anderes, als eine Violine von grösserer Mensur und tieferer Stimmung. Ihre Saiten (von denen die beiden unteren besponnen) sind in klein *c*, *g*, $\overline{d}$, $\overline{a}$ gestimmt, so dass das Instrument eine Quinte tiefer steht, als die Geige. Ihre Töne werden im Altschlüssel, — sehr hohe Lagen auch wohl im Violinschlüssel —

335.



notiert.

Die Behandlung des Instrumentes ist ebenfalls dieselbe, wie die der Violine; die erste Lage stellt sich also — natürlich eine Quinte tiefer als auf der Violine — so, —

0		1	2	3	4
$\overline{a}$	. . . .	$\overline{\overline{h}}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{e}}$
$\overline{d}$	. . . .	$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{g}$	$\overline{a}$
g	. . . .	a	h	$\overline{c}$	$\overline{d}$
c	. . . .	d	e	f	g
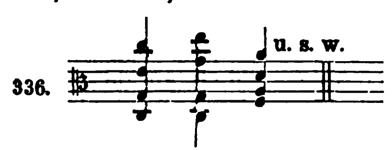
ihre dritte so —

0					
$\overline{a}$	. . . .	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{e}}$	$\overline{\overline{f}}$	$\overline{\overline{g}}$
$\overline{d}$	. . . .	$\overline{g}$	$\overline{a}$	$\overline{h}$	$\overline{\overline{c}}$
g	. . . .	$\overline{c}$	$\overline{d}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$
c	. . . .	f	g	a	h

dar, und so fort.

Nur hat die grössere Mensur des Instrumentes zur Folge, dass die Griffe weiter sind, mithin die weiten Griffe, also auch weit ausgedehnte Doppel- und mehrfache Griffe etwas schwerer zu erlangen (wofern nicht, wie hier, —

336.



blosse Saiten zu Hülfe kommen), auch eine gleich schnelle Bewegung, ausser in den bequemsten Figuren, nicht so leicht ist, wie auf der Geige. Namentlich ist das Ablangen der ausserhalb der Lage befindlichen Töne begreiflicher Weise schwerer, als auf der Geige. Man thut also wohl, die Bratsche einfacher und ruhiger zu führen, — was ohnehin ihrer tieferen Lage und ihrem Klangcharakter zusagt, — und sich der Doppel- und mehrfachen Griffe, namentlich auch des zweistimmigen Satzes mit noch grösserer Zurückhaltung, mit Beschränkung auf die leichtesten Kombinationen zu bedienen.

Was die Bratsche vor der Geige voraus hat, ist offenbar ihre Tiefe, die *C*-Saite mit ihrem Tongehalt. Daher erweist sich eben die Tiefe — und somit die erste Lage als ihre vorzugsweise charakteristische Seite.

Auch der Klang des Instrumentes thut dazu, diese charakteristische Seite noch mehr hervorzuheben. Das Instrument hat vermöge seiner grösseren Mensur und Tiefe einen materielleren oder rauheren Klang und seine tiefste Saite nicht blos dies im höheren Masse, sondern auch grössere Schallkraft, als die Geige und deren *G*-Saite. So bietet es also in der Tiefe einen eigenen von dem der Violine verschiedenen Charakter.

Dass die Bratsche in der Höhe wenigstens um fünf Stufen der Violine nachsteht, ist schon aus ihrer Stimmung klar. Ueberhaupt aber bedient man sich in der Regel ihrer hohen Lagen weniger gern, als der tiefen. Denn die hohen Tonreihen sind im Streichquartett Eigenthum der Geigen und können von diesen leichter dargestellt und weiter verfolgt werden, während die Bratsche, um sie zu geben, die ihr eigenthümliche und von der Geige nicht erreichbare Tiefe aufgeben müsste. Hierzu kommt, dass die hohen Tonlagen der Bratsche aus doppeltem Grunde einen verdunkelten, gepressten und näselnden Klang haben; einmal, wie alle hochgegriffenen und damit verkürzten Saiten, dann, weil diese Verkürzung stärkere Saiten betrifft, als auf der Violine. Man thut daher wohl, die Bratsche nicht leicht über das zweigestrichene *g* oder *a* hinaufzuführen und selbst diese Höhe nur in dringenden Fällen in Gängen oder im Einklang mit den Geigen (oder in Solosätzen zu besonderen Effekten) zu gebrauchen. Die beste Wirkung leistet jedes Instrument — und so auch die Bratsche — in dem ihm eigenthümlichen und bequemen Gebiete.

Auch das Flageolettspiel ist auf der Bratsche in derselben Weise wie auf der Geige ausführbar. Der Komponist wird aber hier noch seltener Anlass haben, auf dasselbe zu rechnen, als bei der Violine, — zumal in Orchestersätzen. Denn die durch dasselbe erreichbare Höhe wird (wie oben gesagt) besser den Geigen überlassen und der feinere metallische oder flötenartige Klang des Flageoletts eignet sich in den allermeisten Fällen ebenfalls mehr für die den Geigen zugefallene Aufgabe im Orchester; wie weit aber der Spieler sich auch auf der Bratsche des Flageoletts bedient, um einzelne Töne besser zu erreichen, kommt hier nicht in Frage.

Doch darf auch ein Fall nicht unerwähnt bleiben, in dem das Flageolett der Bratsche reich ausgebeutet worden; es ist die nur von einer Bratsche begleitete Liebesromanze Raouls in Meyerbeer's Hugenotten,

Doux comme hermine.
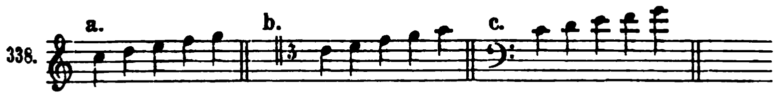
Vielleicht war es dieses Bild, das dem geistreichen, in dergleichen raffiniert bezeichnenden und eigenthümlichen Mitteln unerschöpflichen Künstler den glattkühlen Schimmerschein, das streichelweiche Spiel — *doux comme hermine* — des Bratschen-Flageoletts vor die Seele geführt.

§ 31. Technik des Violoncells. Das Violoncell ist bekanntlich ein der Violine ähnlich gebautes, nur weit grösseres Instrument, das zwischen den Knien des Spielers ruht, mit aufwärts gerichtetem Halse, und dessen vier Saiten (die beiden tiefsten mit Silberdraht besponnen) in gross *C*, *G*, klein *d* und *a* gestimmt sind. Die Zwischentöne werden wie bei der Geige durch festen, die Saite verkürzenden Aufsatz oder durch Anlegen der Finger an die Schwingungsknoten* der Saiten, — also in natürlicher Weise oder im Flageolett erlangt.
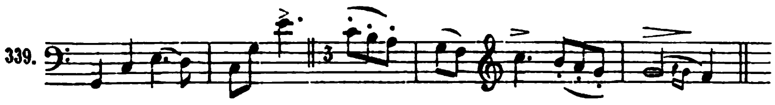
Die Töne werden hauptsächlich im *F*- oder Bassschlüssel notiert, für die höheren tritt der Tenorschlüssel, —

337. 

für noch höhere auch der Violinschlüssel ein. In dem Gebrauche dieses letzteren herrscht aber keineswegs die wünschenswerthe Uebereinstimmung. Bei älteren Komponisten wird er häufig sechzehnfüssig verstanden, die Noten bei a. also —

338. 
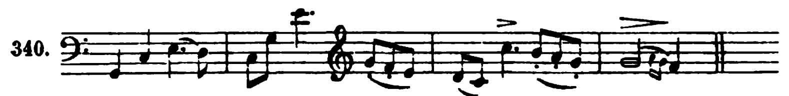
werden wie bei b. oder c. gelesen; bei Neueren gelten mit Recht die im *G*-Schlüssel gesetzten Noten meistens in der ihnen eigenthümlichen Tonhöhe, z. B. die in Nr. 338 bei a. notierten für Töne der zweigestrichenen Oktave. Folgt der *G*-Schlüssel auf den Tenorschlüssel, z. B.

339. 

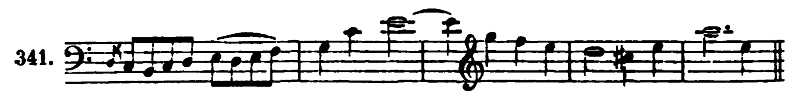
so ist es klar, dass er in seiner eigentlichen Bedeutung auftritt, denn sonst wäre seine Einführung unnütz und man wäre mit dem Tenorschlüssel bequemer fertig geworden. So kann auch der Zusammenhang ergeben, dass nach dem Bassschlüssel der *G*-Schlüssel ebenfalls in seiner eigenen Weise (achtfüssig) gelesen werden

* So heissen die Punkte, wo die Scheidung von Aliquottheilen der Saiten (oder überhaupt hörbar schwingender Körper) liegt, also die Grenzpunkte von einem Halb, einem Drittel, einem Viertel u. s. w.
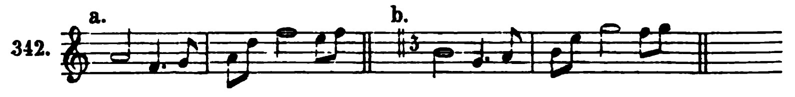
soll; die obige Stelle z. B. wird ebensowohl (und noch einfacher) so —



geschrieben werden können; die aufstrebende Richtung der Melodie macht es wenigstens unwahrscheinlich, dass die im G-Schlüssel notierten Töne eine Oktave tiefer genommen werden sollten. Umgekehrt kann man an dieser Stelle —



nicht annehmen, dass vom eingestrichenen *e* aus eine Dezime weit hinaufgesprungen werden sollte; hier muss der *G*-Schlüssel sechzehnfüssig verstanden werden; Tritt derselbe endlich zu Anfang eines Satzes ein, z. B. wie hier —



bei a., so wird er meistens sechzehnfüssig verstanden.

Uns scheint die sechzehnfüssige Anwendung des *G*-Schlüssels unnütz; für so tiefe Tonlagen genügt der Tenorschlüssel, wie man in Nr. 342 b. sieht. Der *G*-Schlüssel sollte stets nur für die dem Tenorschlüssel nicht bequem erreichbaren Tonlagen (z. B. in Nr. 340) angewendet werden, dann aber in seiner eigentlichen Bedeutung.

Gehen wir nun auf die Behandlung und den Gehalt des Instrumentes näher ein, so werden, was
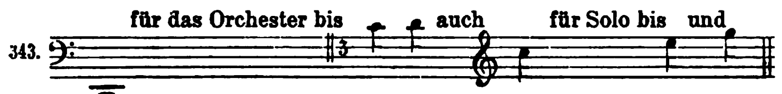
a. die natürliche Behandlung

betrifft, die Töne ebenfalls durch festes Aufsetzen der Finger gegriffen und, wie bei der Geige Lagen, so hier Positionen — ihrer vier — angenommen. Bei dem weit grösseren Bau des Instrumentes ist es bequemer, auf die Spannung des Ganztones den je dritten Finger zu verwenden und den ausfallenden Finger für den zwischenliegenden Halbton aufzubewahren. So bildet sich denn die erste Position folgendermassen:

0 1 3 4 0 1 3 4 0 1 2 4 0 1 2 4
C — *D E F*, *G A H c*, *d e f g*, *a h c d*,
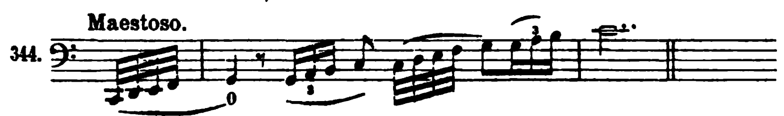
die zweite von *E*, die dritte von *F*, die vierte von *G* aus. Dies ergiebt eine Tonreihe vom grossen *C* bis eingestrichenen *g*. Für höhere Tonlagen bietet sich indess dem Violoncellisten ein Mittel, das der Geiger nicht hat. Da jener sein Instrument schon zwi-

schen den Knien festhält, so kann er den Daumen* einsetzen, hiermit also die Saite zu einer höheren Intonation verkürzen und nun mit den übrigen Fingern in der oben gewiesenen Art weiter greifen. Man nennt diese Manipulation Sattel machen**. In dieser Weise erhält das Violoncell einen sehr erweiterten Umfang von —



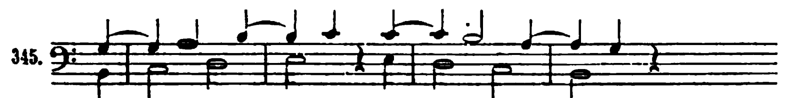
und kann sich innerhalb dieses Tonumfanges, besonders bis zum eingestrichenen *a*, mit Leichtigkeit bewegen. Doch ist rathsam, nicht höher als eingestrichen *fis*, *g*, *a*, einsetzen zu lassen, auch bei neuen hohen Einsätzen im Lauf einer Komposition dem Spieler durch eine kleine Pause zu Hülfe zu kommen.

In diatonischen Figuren, die sich nicht über vier oder fünf Stufen erstrecken, z. B.



ist das Instrument einer Schnelligkeit gleich der der Geige (Nr. 284 fähig; bei ausgedehnteren Gängen kann man — abgesehen von besonderen Schwierigkeiten — eine Schnelligkeit, ungefähr gleich der der Sechzehntel im *Allegro* oder *Allegro con brio* fordern. Tonwiederholung, Triller, Tremolo — sind wie auf der Geige ausführbar, chromatische Gänge ebenfalls, jedoch nicht ausgedehnt und langsamer.

Von den Doppelgriffen sind Quinten und Sexten (besonders grosse), auch Septimen, ferner Folgen von abwechselnden Quinten und Sexten, oder Sexten und Septimen —
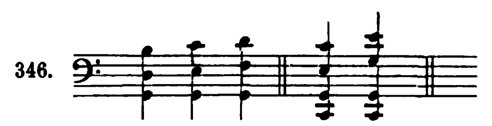


leicht und wohlklingend, dagegen Terzen und Quarten oder Folgen beider Intervalle weniger günstig; Oktaven und Sekunden, in der Tiefe nicht leicht, mit Daumenaufsatz (also in den höheren Lagen) leicht. Weite Griffe, z. B. Dezimen, sind nur dann erlangbar, wenn der tiefere Ton auf der leeren Saite genommen werden kann.

Von den drei- und mehrfachen Griffen sind, ebenfalls wie bei der Geige, diejenigen die leichtesten, wo zu einzelnen ge-

* Das Zeichen für den Daumeneinsatz ist: ⊺

** Sattel heisst das kleine Leistchen am oberen Ende des Griffbrettes, auf welchem die Saiten in kleinen Einschnitten liegen.

griffenen Tönen oder gut erlangbaren Doppelgriffen eine oder zwei leere Saiten, z. B. wie hier, —

346. 

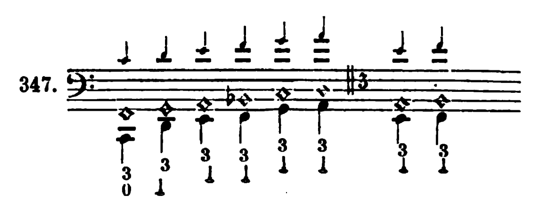
hinzugenommen werden.

Ebenfalls aus der weiten Mensur des Instrumentes folgt, dass harmonische Figurationen von grossem Umfang und in schneller Bewegung weniger leicht gelingen, als auf der Geige.

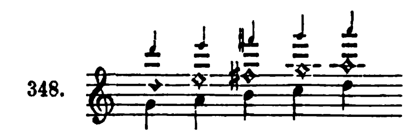
Endlich ist auch das Pizzikato nicht so schnell — nicht leicht schneller als ungefähr die Achtel im *Allegro* — ausführbar.

b. Das Flageolettspiel

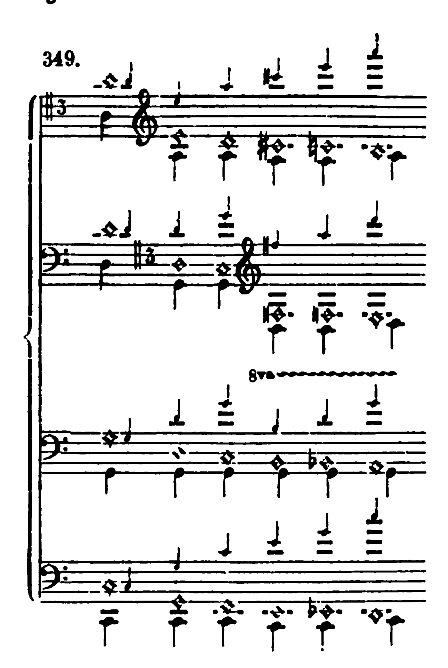
ist auf dem Violoncell eben so reich ausgebildet — und im Solospiel in unserer Zeit vielleicht noch reicher in Anwendung gebracht, als auf der Geige. Wenn von der leeren Saite und durch Veränderung ihres Grundtones (S. 279) durch festen Daumenaufsatz die Quarte berührt wird, so erscheint die zweite Oktave des tiefen Tones.

347. 

wenn — was aber nur in den höheren Tonlagen ausführbar ist, wo die Griffe enger liegen — unter festem Daumenaufsatze die Quinte leicht berührt wird, so erhält man die Duodezime der Grundtöne:
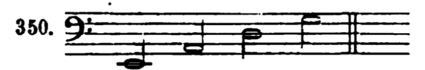
348. 

und so lässt sich das Flageolett noch höher ausdehnen. Die einfachste Anwendung des Flageoletts beruht auf der Berührung der Schwingungsknoten, in denen die Aliquottheile der Saite sich abgrenzen. Man erhält damit auf den vier Saiten folgendes Flageolett, —



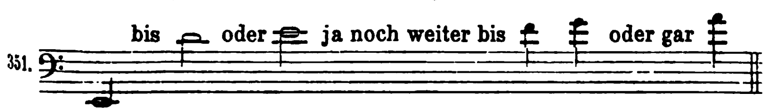
und selbst noch die nächste höhere grosse Terz, also auf der *A*-Saite viergestrichen *cis*. Diese Töne sprechen im reinsten, zarten Wohlklang an bis zur dritten Oktave des Grundtones der leeren Saite; sie haben im Klang eine Aehnlichkeit mit den höchsten Geigentönen, aber mehr Fülle und doch etwas verschleiertes Wesen.

§ 32. **Technik des Kontrabasses.** Der Kontrabass ist das grösste und tiefste der Streichinstrumente. Seine vier Saiten werden jetzt stets so*



gestimmt und seine Noten im Basschlüssel aufgezeichnet. Allein das Instrument hat Sechzehnfusston, seine Saiten stehen also dem wirklichen Tone nach im Kontra-*E*, *A*, gross *D* und *G*.

Der Umfang dieses Instrumentes geht von —
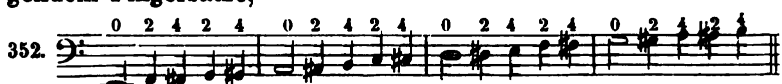


* Früher stimmte man ihn auch in $_1C$ $_1G$ *D A* oder bezog ihn nur mit 3 Saiten: $_1G$ *D A* (italienisch) oder $_1A$ *D G* (englisch); fünfsaitige Kontrabässe Kontrabass-Violen) wurden verschiedenartig gestimmt.
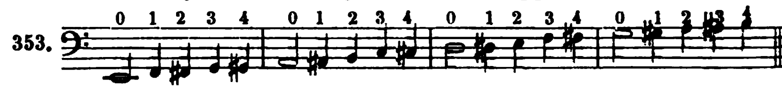
das heisst also (was wir hier ein- für allemal bemerken) den Noten nach von gross *E* bis eingestrichen *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, — der wirklichen Tonhöhe nach von Kontra-*E* bis klein *d*, *e*, *f*, *g*, *a*.

Allein vom eingestrichenen *f* an ist die Saite schon kurz gegriffen und der ohnehin nicht helle Klang der starken Saiten wird gar zu gedrückt und stumpf. Es ist also rathsam, das Instrument nicht höher als zum eingestrichenen *d* oder höchstens *e* (den Noten) nach zu führen.

Die ältere Behandlung dieses Instrumentes beruhte auf folgendem Fingersatze, —
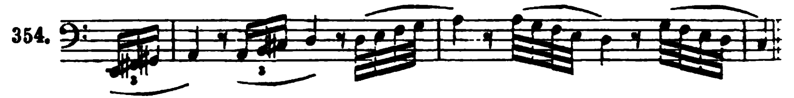
352.


während man jetzt wohl allgemein diese Applikatur —
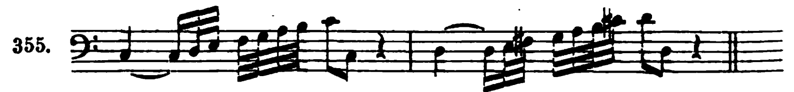
353.


anwendet und ungleich grösseren Schwierigkeiten gewachsen ist, als früher.

Diatonische Figuren innerhalb weniger Stufen, z. B.

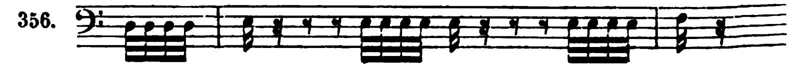
354.


ferner dergleichen Folgen innerhalb einer Oktave in den Tonarten *C*-, *D*-, *Es*-, *E*-, *F*dur, und nicht höher als bis zum eingestrichenen *d* oder *e*, z. B.

355.


sind leicht und sehr schnell ausführbar; in anderen Tonarten oder höher hinaufreichend sind sie schwerer. Ist die Bewegung indess nicht zu schnell, — nicht schneller als etwa Achtel im *Allegro assai*, — und die Figur nicht gar zu umfangreich: so kann man des Gelingens schon gewiss sein. Zu schnelle Bewegung ist ohnehin nur bei ganz kurzen Figuren (wie in Nr. 354) rathsam, da sie selbst bei dem fertigsten und sichersten Spiel wegen der Tiefe des Instrumentes (besonders in seinen untersten Lagen) Undeutlichkeit zur Folge hat.

Ebenso kann eine Tonwiederholung in schneller, aber bestimmter Bewegung auf kurze Strecken, z. B. hier, —

356.
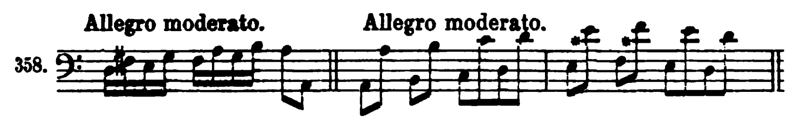

mit springendem Bogen ausgeführt werden; schwerer auf längerer Strecke, wie hier bei a., —
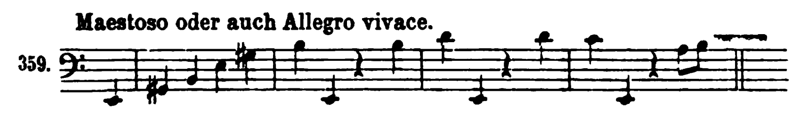


wogegen das eigentliche Tremolo (bei b.) in jeder Ausdehnung leicht ausführbar ist.

Auch chromatische Gänge sind eine Quinte weit und in nicht zu schneller Bewegung (etwa Sechzehntel im *Allegro moderato* oder *Allegretto*) wohl ausführbar.

Von springenden Intervallen sind Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, auch Oktaven, sowohl einzeln als in Gängen, z. B.
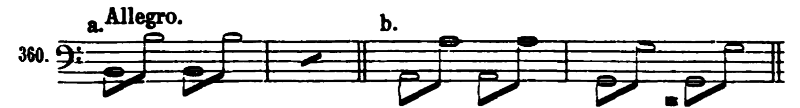


(wobei die mit * bezeichneten Töne natürlich auf der *A*-Saite genommen werden) von nicht zu rascher Bewegung wohl ausführbar, dagegen Arpeggien von weiter Ausdehnung schwerer. In langsamer Bewegung und durch den Zwischentritt leerer Saiten, z. B.



werden auch sie ausführbar.

Dagegen ist eine bei älteren Meistern, z. B. J. Haydn, oft erscheinende Figur, die schnelle und oft wiederholte Wiederholung von Oktaven (wie hier a.), —

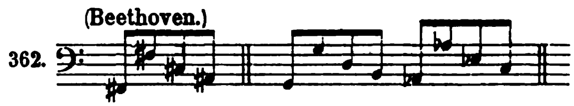


wofern nicht eine leere Saite dabei benutzt werden kann (wie bei b.), nicht leicht ausführbar.

Auch harmonische Figuren innerhalb einer Oktave und in den Tonarten *C*-, *D*-, *Es*-, *E*-, *F*dur, z. B.

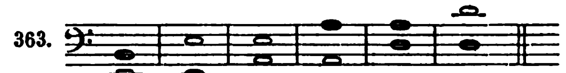


wofern sie nicht Saiten zu überspringen haben, z. B.



sind gut und ziemlich schnell ausführbar.

Doppelgriffe sind auf dem Kontrabass allerdings möglich, — besonders mit Benutzung leerer Saiten, z. B.



allein äusserst selten wird man ihre Anwendung — in solcher Tiefe und auf einem ohnehin schon dumpfen Instrumente, das vermöge der Dicke und Länge seiner Saiten selbst einzelne Töne nicht so vollkommen klar und deutlich hervorbringen kann, wie andere Instrumente — rathsam finden. Dem Verf. ist aus den Werken der Meister kein Fall erinnerlich, dass der Kontrabass zu Doppelgriffen gebraucht worden wäre.

Ebensowenig bedient man sich für dieses Instrument der Dämpfung; die Aufsetzung von Sordinen würde, so weit sie bei dem materiellen Umfang des Instrumentes und der Stärke seiner Saiten überhaupt zu wirken vermöchte, nur die unerwünschte Folge haben, den dumpfen Klang noch dumpfer zu machen.

Das Pizzikato dagegen ist im Forte und Piano sehr wohl anwendbar. Nur ist es rathsam, es nicht zu hoch zu führen (nicht gern über das kleine *h* oder eingestrichene *c* hinauf), weil bei den höheren Griffen die Saiten zu kurz werden, als dass sie ein einigermassen klangvolles Pizzikato zuliessen.

VII. Kapitel.

Zusammenstellung des Streicherchors.
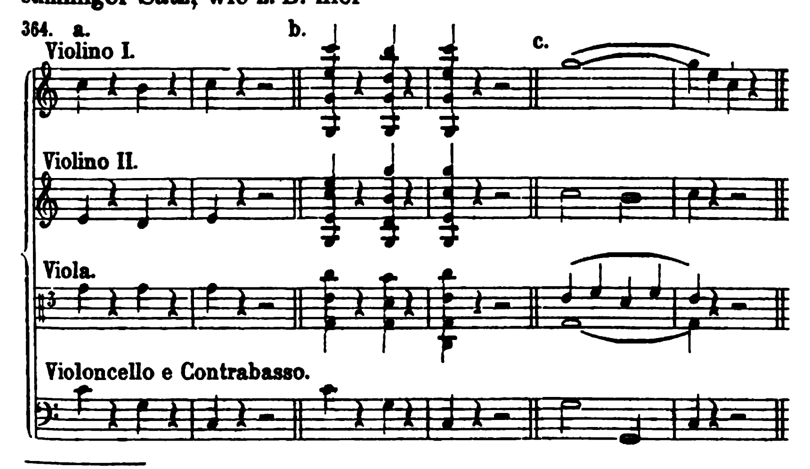
§ 33. **Regelmässige Organisation.** Es ist schon S. 258 bemerkt worden, dass der Chor der Streichinstrumente als Kern des Orchesters und unter den zwei oder drei Orchestermassen (Bläser und Saiten-, oder Blech- und Holzbläser und Streichinstrumente) als die vielseitigst verwendbare angesehen werden muss. Daher ist es nöthig, mit verdoppelter Umsicht an seinen Gebrauch heranzutreten, wie wir auch schon bei dem Einblick in die Technik der einzelnen ihm angehörigen Instrumente gethan haben. In Bezug auf diese Technik war auch so Vieles mitzutheilen, dass es rath-

sam schien, alles Weitere davon abzusondern. Es wird im Folgenden seine Stelle finden.

In der Regel wird der Chor der Streicher in vier Stimmen zusammengestellt, so dass auch hier die Normalstimmzahl sich geltend macht. Die vier Stimmen sind bekanntlich

erste Violine,
zweite Violine,
Bratsche,
Violoncell und Kontrabass;
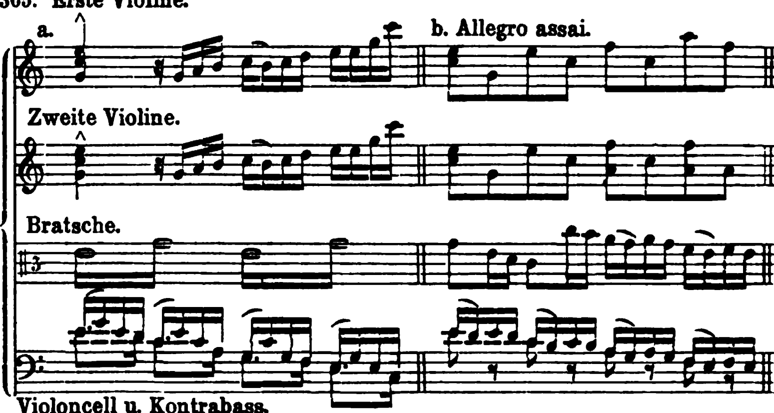
jede der Stimmen wird im Orchester mehrfach* besetzt. Violoncell und Kontrabass sind zu einer Stimme verbunden und werden als solche betrachtet, obgleich der letztere die gemeinschaftlichen Noten sechszehnfüssig, eine Oktave tiefer als das Violoncell, zu hören giebt. In der Regel werden daher auch diese vier Stimmen auf vierzeiliger Partitur notiert. In der Zählung und Notierung der Stimmen macht es keinen Unterschied, wenn auch eine und die andere Stimme in Doppelgriffen oder selbst in eigentlich zweistimmigem Satze geführt, mithin aus dem vierstimmigen ein mehrstimmiger Satz, wie z. B. hier —



* Die geringste orchestrale Besetzung würde etwa aus 3 oder 4 ersten, ebenso viel zweiten Geigen, 2 oder 3 Bratschen, 1 Kontrabass und 2 Violoncellen bestehen, für Mitwirkung des Blechs aber fast zu schwach sein; 6 erste, ebenso viel zweite Geigen, 4 Bratschen, 2 Kontrabässe und 4 Violoncelle würden für 8 oder 9 Holzblasinstrumente, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken wohl ausreichen; bei 12 ersten und ebenso viel zweiten Geigen, 8—12 Bratschen, 4—6 Kontrabässen und 8—12 Violoncellen müssten die Holzblasinstrumente und Hörner, auch wohl die Trompeten verdoppelt werden. Es kann hier nur annäherungsweise gesprochen werden, weil auf die Tüchtigkeit der Spieler, auf das Lokal und manches Andere viel ankommt. Doch genügt dies, um dem Komponisten eine Vorstellung von der Wirkung zu geben.

bei b., wo der einfache vierstimmige Satz a. — abgesehen von der Verdoppelung der Violoncellnoten durch den Kontrabass in der tieferen Oktave — mit zwölf und dreizehn Noten vollgriffig dargestellt wird. Bei c. ist offenbar fünfstimmiger Satz vorhanden, da die Bratsche zwei Stimmen enthält: allein auch dies hindert als vorübergehende Abweichung, nicht, den Satz im Ganzen für vierstimmig zu achten.

Abgesehen von den vorübergehenden Mehrstimmigkeiten, die auf Doppelgriffen oder kurzen zweistimmigen Sätzen in einer oder mehreren Stimmen (Nr. 364) ihren Grund haben, ist es besonders die Bassstimme, die den Anschein geben kann, als sei ein mehr als vierstimmiger Satz vorhanden. Zunächst steht bekanntlich (S. 289) der Kontrabass im Sechszehnfusston und giebt die Noten des Violoncells in der tieferen Oktave. Allein wir wissen längst (Th. I. S. 53), dass Oktavenverdoppelung für blosse Verstärkung, nicht für zwei besondere Stimmen gilt. Sodann kann der Kontrabass vermöge seiner beschränkteren Beweglichkeit bisweilen an Gängen, die dem Violoncell gegeben werden, nur unvollkommen Theil nehmen; man lässt ihn nur die wesentlichen nöthigen Töne des Ganges verstärken. So sehen wir hier —



zwei einander ähnliche Gänge für die Bassstimme, die für das Violoncell ausführbar sind, vom Kontrabass aber nur undeutlicher und schwerfällig gegeben werden könnten. Er nimmt also bei a. von je vier Noten des Violoncells nur zwei und bei der schnellsten Bewegung (b.) nur eine, und verstärkt so den Bass weit klarer und wirkungsvoller, als wenn er alle für ihn zu schnellen und theilweis zu hohen Noten mitspielen wollte. Indess auch in solchen Fällen werden beide Instrumente als eine einzige Stimme

gezählt; es ist nur eine figurierte Oktavverdoppelung (Th. I. S. 55) vorhanden.

Umgekehrt wird, wie sich von selbst versteht, der Begriff und Charakter der Vierstimmigkeit im Ganzen nicht aufgehoben, wenn eine Zeitlang eine Stimme pausiert oder zwei Stimmen, z. B. die beiden Geigen, oder mehr mit einander im Einklang oder in Oktaven gehen, wie oben bei a.

Die Fälle, in denen man von Haus aus und für ganze Kompositionen auf die Vollständigkeit des Quartetts verzichtet, sind äusserst selten und möchten noch seltener eine innere Nothwendigkeit für sich haben*. Schon an sich bietet die Vierstimmigkeit, wie wir längst wissen, entschiedene Vortheile; sie werden noch vermehrt durch die Eigenthümlichkeit, die das Streichquartett in seinen einzelnen Organen und seiner Gesammtwirkung dem Komponisten bietet.
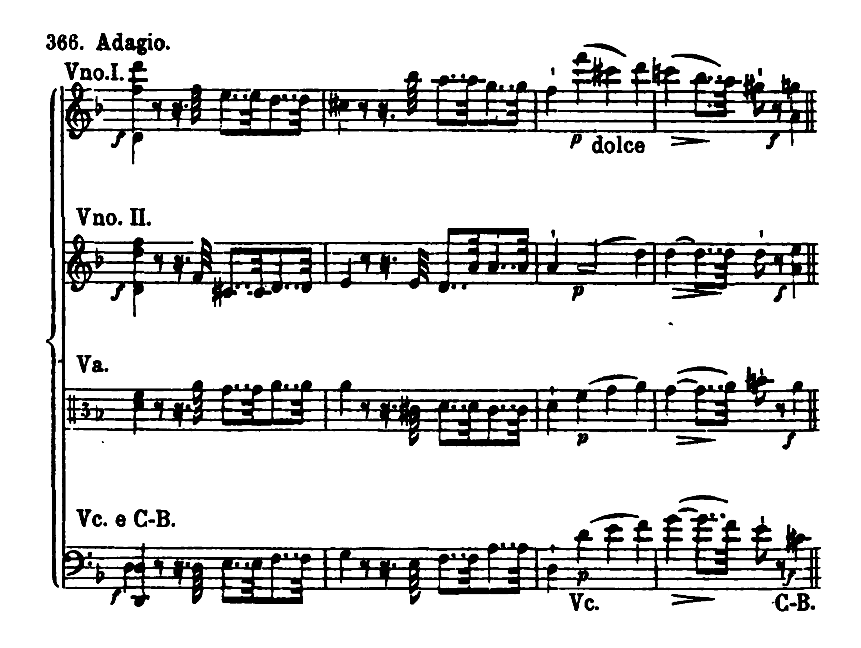
§ 34. **Verwendung der Stimmen.** Erwägen wir nun die Verwendung der einzelnen Stimmen des Quartetts, so ist es vor allem der Bass, der unsere Aufmerksamkeit fordert.

A. Der Bass.

Er ist wie bekannt von zwei Instrumenten, dem Violoncell und Kontrabass, besetzt und erhält so die Kraft, den anderen Stimmen feste Grundlage und erforderlichen Falls energischen Gegensatz zu gewähren. Der Gang beider Instrumente in Oktaven giebt ihm Fülle, der Kontrabass verleiht Tiefe und Macht, das Violoncell schärfere Bestimmtheit und näheren Zusammenhang mit den höheren Stimmen.

Wird in einzelnen Momenten eine sanftere, zarte, höhere Bassführung gefordert, so lässt man in ihnen den Kontrabass schweigen und wendet allein die Violoncelle an. So in diesem Satze, —

* In neuerer Zeit wüssten wir nicht einmal ein Beispiel dazu. Aus älterer Zeit und aus eigenem Einblick in die Partitur kennen wir ebenfalls nur drei Werke, — ein *Miserere* von Giuseppe Sarti, das keine Geigen, sondern nur drei Bratschen hat, ebenso zwei Sätze aus Cherubinis Requiem in C moll und eine französische Oper, die auch von Berlioz angeführte Oper Uthal von Mehul, in der ebenfalls durchweg keine Geigen angewendet sind. Sarti hat damit den Ausdruck der Trauer, der französische Komponist den elegischen Grundzug im Charakter Ossians oder der gaëlischen Heldensage treffen wollen. Man sieht, wie einseitig und oberflächlich diese Anschauung und wie verhängnisvoll das ihr gebrachte Opfer des allgemein wichtigsten Orchesterorganes war. Beide Werke sind trocken und von geringem Gehalt; es fehlt ihnen — von Schritt zu Schritt empfindlicher — Licht und Kraft.



den man sich etwa als Einleitung zu einer grösseren Komposition zu denken hat. Es wird stark, also mit vereintem Violoncell und Kontrabass eingesetzt; an dem Pianosatz im dritten und vierten Takte — der ohnehin im Ganzen und namentlich in der Unterstimme für den Kontrabass zu hoch liegt — nehmen blos die Violoncelle Theil; bei dem Forte treten die Kontrabässe wieder zu. Dass die Violoncelle allein spielen sollen, wird mit

Vc. oder *Violoncelli* oder *Violoncelli soli*,

auch mit
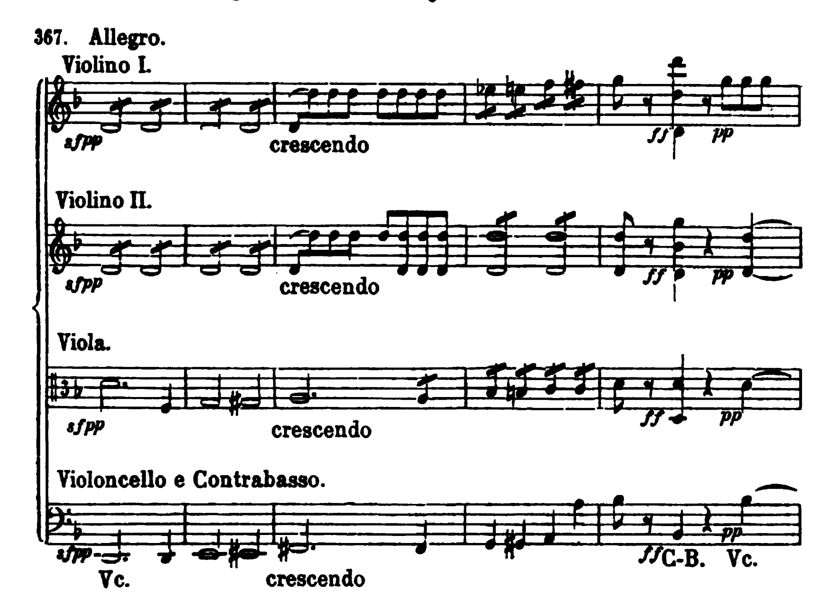
senza Contrabasso,

dass der Kontrabass wieder zutreten soll, wird mit

CB. oder *Vc. e B.* auch nur *Bassi*

angedeutet.

Es scheint jedoch nicht rathsam, von dieser Zurückstellung des Kontrabasses blos um des Piano willen einen häufigeren Gebrauch zu machen, denn Piano und Pianissimo sind auch vom Kontrabasse zu erlangen. Mit dem Rücktritte desselben geht aber die Tiefe, Fülle und Würde des Streichquartetts zum guten Theil verloren, und es tritt der schärfer eindringende, heissere Charakter des Violoncells mehr in den Vordergrund; dies ist selbst dann der Fall, wenn das Violoncell, wie hier, —



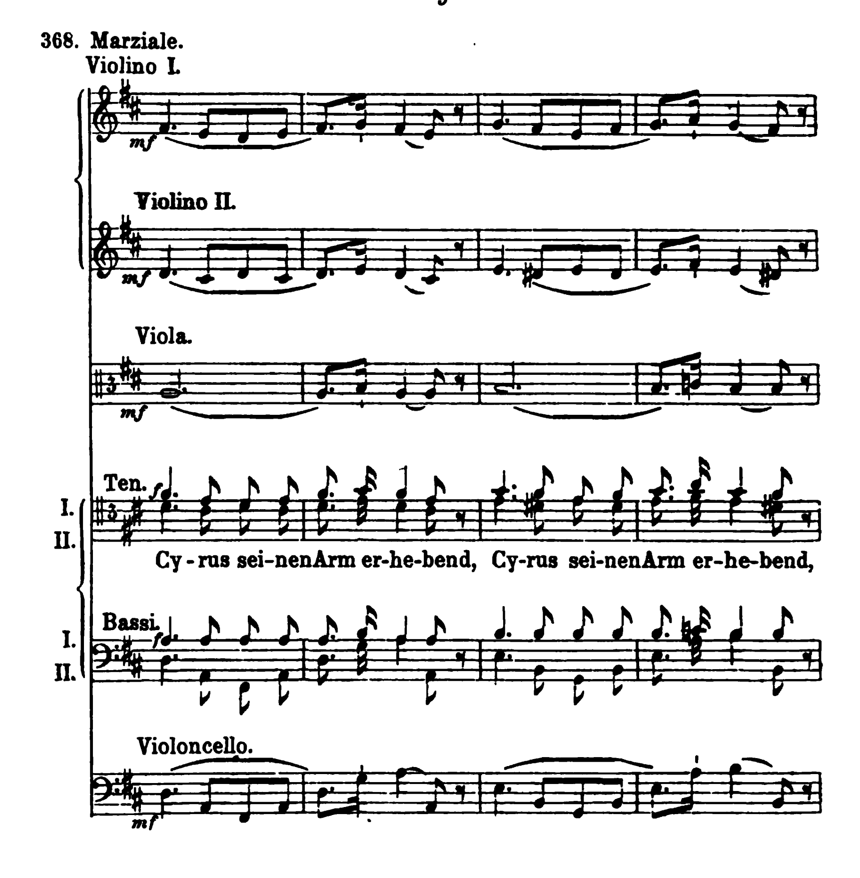
tief liegt. Daher muss man in jedem einzelnen Falle erwägen, ob die Auslassung des Kontrabasses und das Alleinwirken des Violoncells dem Sinn des Satzes gemäss ist. In Nr. 366 gab nicht blos das geforderte Piano, sondern auch die Höhe der Unterstimme Anlass, den Kontrabass schweigen zu lassen. Hier, wie in Nr. 367, schien auch der Sinn das Alleinwirken des Violoncells zu fordern; in beiden Fällen tritt der Kontrabass nicht blos als Verstärkung, sondern da ein, wo sein rauherer, dumpferer Klang und sein Sechszehnfusston dem Sinne gemäss scheint. Dass selbst in nicht-piano-Sätzen die Auslassung des Kontrabasses sinngemäss und wirksam sein kann, mag eine Stelle aus Spohr's Oratorium: »der Fall Babylon's« anschaulich machen*. In einem stark instrumentierten Kriegerchor —

> Hoch empor, du Siegesfahne,
> Perserbanner in die Luft,
> Fürcht' es, tapfre Stadt, und zittre!

soll der Preis des Feldherrn wärmer und edler, aber dabei stark verkündigt werden. Spohr setzt zum Kriegerchor diese Begleitung; —

---

* Partitur bei Breitkopf und Härtel, S. 97.
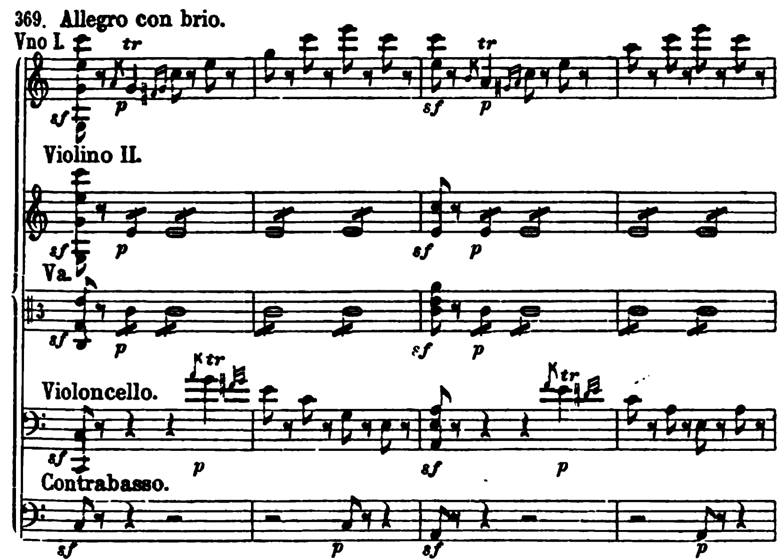


der schärfere und hellere Klang der Violoncelle giebt der Instrumentierung metallischere Farbe und zugleich leichteren und edleren Schwung. Die Kontrabässe (zugleich mit Klarinetten und Fagotten) treten erst zuletzt hinzu; wollte man sie mitgehen lassen, so würden sie das Ganze zwar stärker, aber auch schwerfällig und ungestüm gemacht und jenen metallisch scharfen Klang unterdrückt haben.

Dass die Kontrabässe bisweilen nur unvollständig an der Partie der Violoncelle Theil nehmen, ist an Nr. 365 anschaulich gemacht worden.
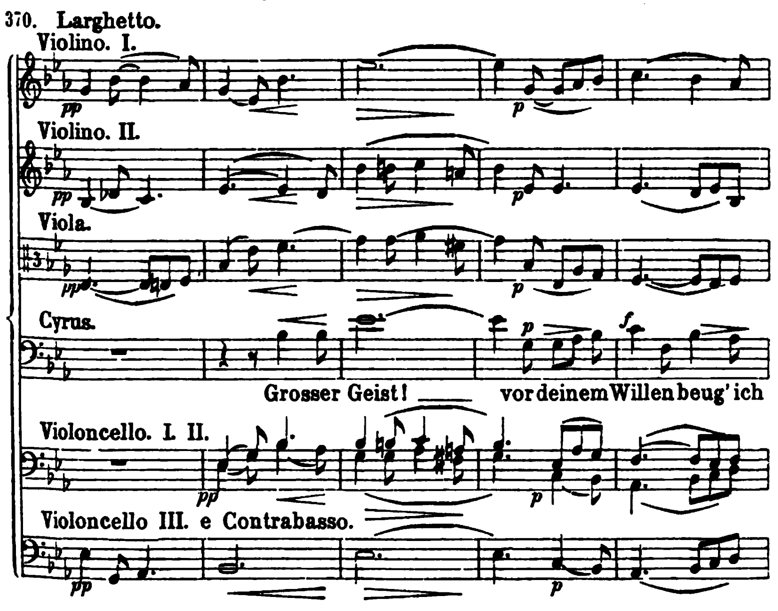
Seltener ist es rathsam, die Kontrabässe ohne Violoncelle gehen zu lassen; für sich allein haben sie nicht die im Allgemeinen wünschenswerthe Klarheit und Deutlichkeit des Tones. Nur dann, wenn die Violoncelle zu einer eigenen Melodie oder Figur gebraucht werden, wie hier, —
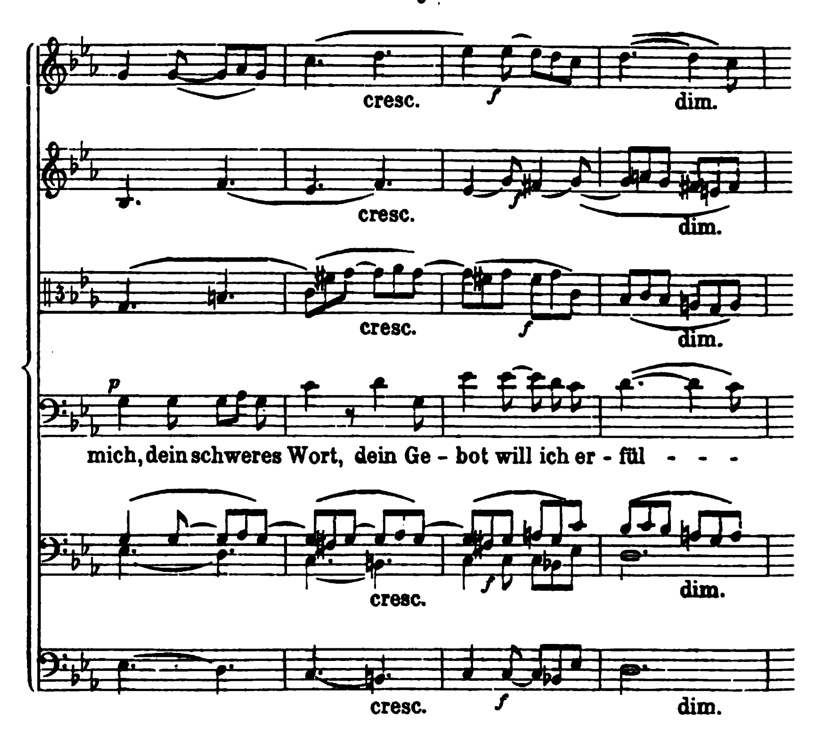
369. Allegro con brio.



ist die Führung des Kontrabasses für sich allein ohne Weiteres gerechtfertigt. Aber selbst dann findet man es oft rathsam, die Violoncelle zu theilen und einen Theil zur Unterstützung des Kontrabasses zu verwenden. Aus den zahlreichen Beispielen hierzu greifen wir eins aus dem oben genannten Oratorium von Spohr heraus, die Arie des Cyrus, die so —

370. Larghetto.





anfängt*. Hier sind die Violoncelle dreifach getheilt; das erste hat seinen vom Bass ganz abweichenden Gang, das dritte geht durchaus, das zweite grösstentheils mit dem Kontrabasse. Der weitere Bau des Satzes kommt später in Betracht. — In den Fällen übrigens, wo das Violoncell seinen mehr oder weniger vom Kontrabass abweichenden Weg geht, hat der Komponist zu erwägen: ob der Bass einer anderen Unterstützung bedarf.
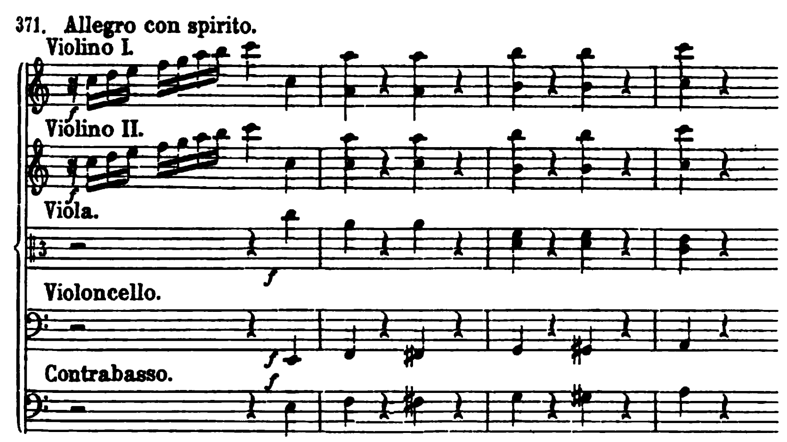
So viel über die Trennung der beiden Bassinstrumente. Allein auch ihre Verbindung geschieht in mannigfacher Weise. Die regelmässige ist die oben zu Grunde gelegte, beide Instrumente dieselben Noten spielen zu lassen, so dass der Kontrabass sie eine Oktave tiefer zu hören giebt.

Kommt es aber darauf an, dem Bass eine strenge, harte Energie zu verleihen, so kann dem Violoncell die tiefere Oktave (in Noten) gegeben werden, wie hier, —

---

* S. 67 der Partitur. Das *B—es* in den ersten Takten der Bassstimme wird von *Es*-Hörnern in Oktaven unterstützt.
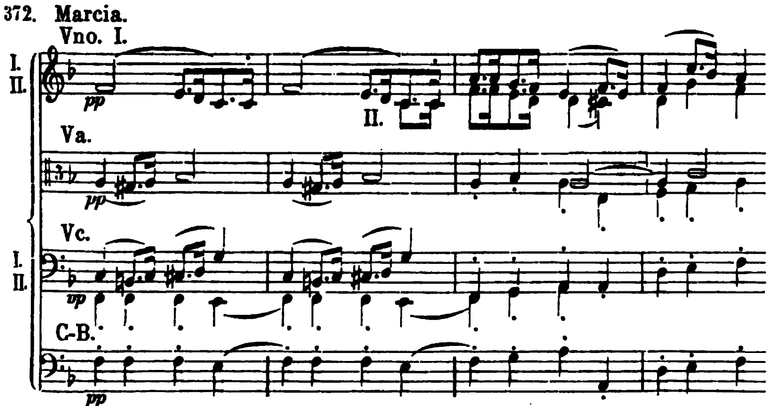
371. Allegro con spirito.



so dass es nun in wirklichen Einklang mit dem Kontrabass tritt. Hier bildet das Violoncell nicht mehr eine Verbindung zwischen dem Sechszehnfusston des Kontrabasses und den Oberstimmen, sondern der Bass bleibt abgerückt von diesen für sich stehen. Sodann aber vereinen sich die rauheren und materiell stärkeren tiefen Töne des Violoncells mit denen des Kontrabasses und geben der Stimme einen ganz anderen, härteren Klang*.

Dasselbe Mittel finden wir in dem Spohr'schen Oratorium** selbst im Pianissimo angewendet, um dem Basse, von dem die Hälfte der Violoncellbesetzung für eine eigene Stimme abgezweigt ist, —

372. Marcia.
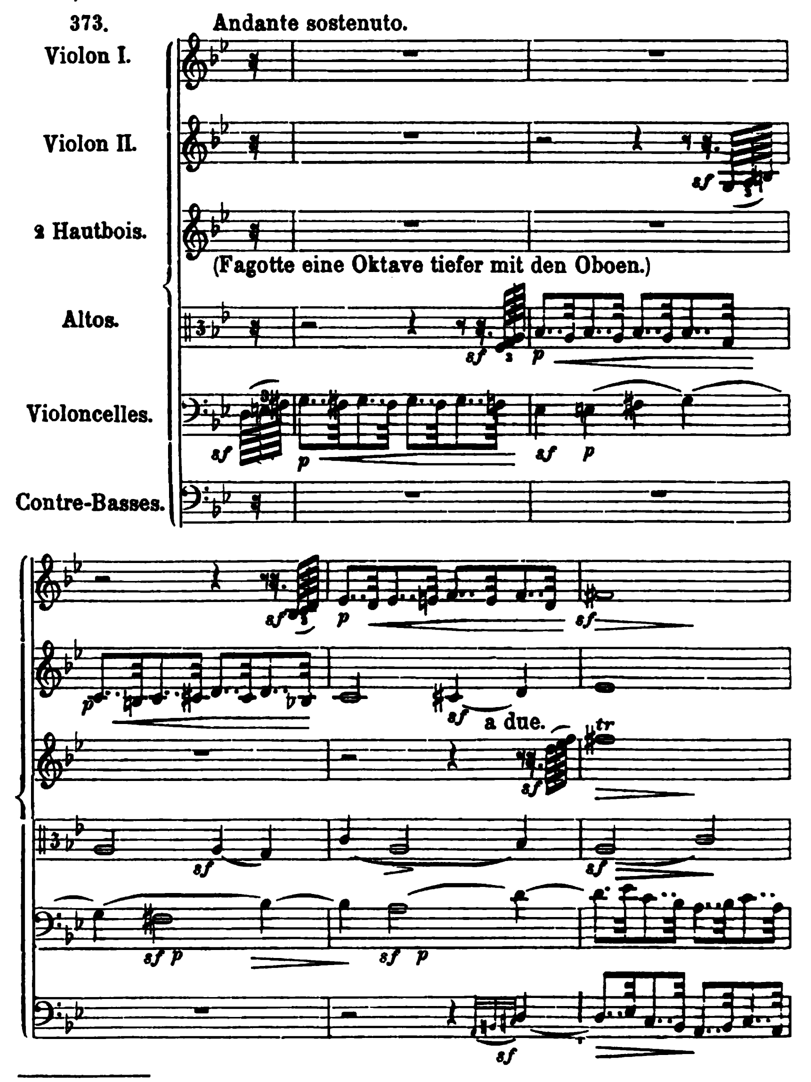


festeren Klang, gleichsam Ersatz für die entzogenen Violoncelle zu geben. — Es ist der Anklang eines Marsches, der den Sturm des Perserheeres gegen Babylon andeuten soll.

* Man mag sich die Oberstimmen im oberen Beispiel durch Harmoniemusik verstärkt und ausgefüllt denken, um den Bass nothwendig zu finden.

** S. 202 der Partitur.

Nur äusserst selten mag Anlass zu dem Entgegengesetzten sein, den Kontrabass eine Oktave (den Noten nach) unter das Violoncell zu stellen, so dass er zwei Oktaven darunter ertönt. Doch finden wir eine charakteristische Stelle in Spontini's Vestalin, in der Introduktion des dritten Aktes*, die auf die schwerer Bedrängniss vollen Momente vorzubereiten hat. Der Komponist führt, wie man hier —



* S. 342 der Partitur.

sieht, seine Streichinstrumente nach einander ein, das Violoncell zuerst, ein jedes heftig zufahrend und scharf accentuiert (beides, wie Spontini's impetuoser Charakter es liebt und der Moment zu fordern schien), doch stets wieder in das Piano — wie erschrocken — zurücktretend. Zuletzt tritt der Kontrabass auf in der ihm eigenen Tonlage. Allein das Violoncell begleitet ihn eine Oktave, (das heisst also zwei Oktaven) höher, so dass wir in der That zwei geschiedene Instrumente vernehmen, jedes in charakteristischer Lage, das Violoncell eindringlich und scharf, den Kontrabass in seiner dunkelen Tiefe. — Es ist gleichgültig, ob eine solche Stellung wiederholte Anwendung findet; sie dient, den Charakter der Instrumente vielseitiger zu erkennen.

Nächst dem Bass ist es
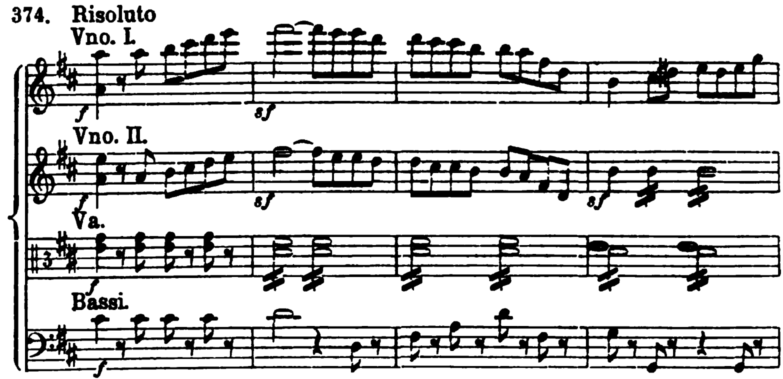
B. die Oberstimme,

die wir zu betrachten haben. Sie hat in der Regel die Hauptmelodie und ist von der ersten Geige besetzt, welche dazu alle Tonlagen und Kräfte zu benutzen vermag, die wir an der Violine schon im Allgemeinen kennen gelernt. Soll die Melodie der Oberstimme hervortreten, so müssen dazu die höheren Tonlagen der Geige benutzt und von den begleitenden Stimmen abgesondert werden. Es bedarf hierzu weder eines Beweises, noch eines neuen Beispiels; Nr. 369 genügt. Hier muss die erste Violine mit jedem Schritte, den sie von den anderen Stimmen hinwegthut, abgesonderter und nach dem Charakter der Höhe (Th. I. S. 22) durchdringender hervortreten. Dasselbe ist in Nr. 366 zu beobachten; der zweite Abschnitt (*baaggf*) muss in der ersten Geige entschiedener wirken, als der erste; auch im Piano werden ihre hochgelegenen und von der Begleitung abgesonderten Töne vorherrschen. Dass man übrigens nicht zu hoch steigen darf, weil die höchsten Töne keine genügende Fülle haben, ist bekannt. Dass es ferner nicht immer darauf ankommt und im Sinne vieler Sätze gar nicht angeht, die Oberstimme hoch und abgelegen zu führen, versteht sich von selbst; Nr. 368 und 370 können als Beispiel dienen. Nur ist gewiss, dass Kompositionen, in denen die erste Geige beharrlich oder gar ausschliesslich in den mittleren Lagen und in enger Stellung zu den anderen Streichinstrumenten gehalten wird, leicht des Glanzes und selbst der Entschiedenheit entbehren, die der Inhalt des Werkes zugelassen oder gefordert hätte.

In der Führung der Oberstimme wird die erste Violine auf mannichfaltige Weise unterstützt. Abgesehen vom Zutritt der Blasinstrumente, von dem noch nicht die Rede sein kann, schliesst sich gelegentlich jedes Streichinstrument (mit Ausnahme des Kontrabasses) der ersten Geige unterstützend an.
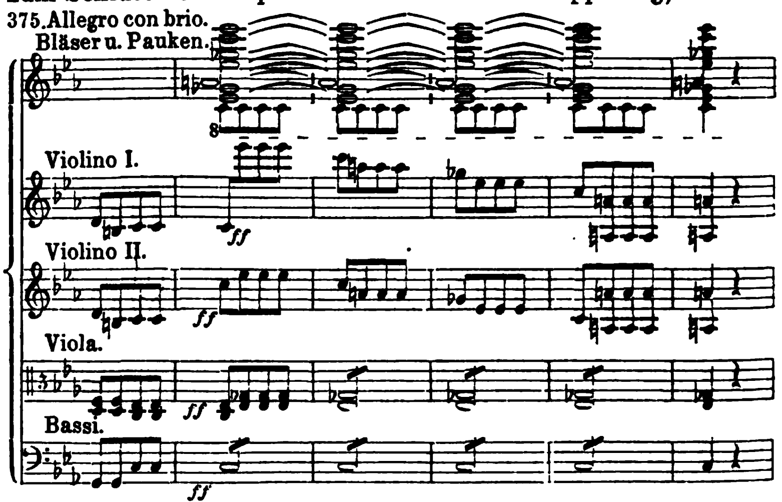
Zunächst die zweite Geige, als das nächstliegende und durchaus gleichartige Instrument. Entweder geht sie in der tieferen Oktave mit —

374. Risoluto



und giebt damit der Melodie Fülle und Breite, macht auch dann die Führung der ersten Geige bis in die äusserste im Allgemeinen (S. 264) zulässige Höhe statthaft, indem sie die höchsten Töne unterstützt und mit der Masse verbindet. Oder sie geht mit der ersten Geige im Einklang, verdoppelt also die Zahl der Spielenden* und verleiht dadurch der Oberstimme gedrungene Kraft und einen durch die Oktavverdoppelung nicht erreichbaren Glanz. So bedient sich Beethoven im ersten Satze seiner *C* moll-Symphonie zum Schluss des Hauptsatzes** der Oktavverdoppelung, —
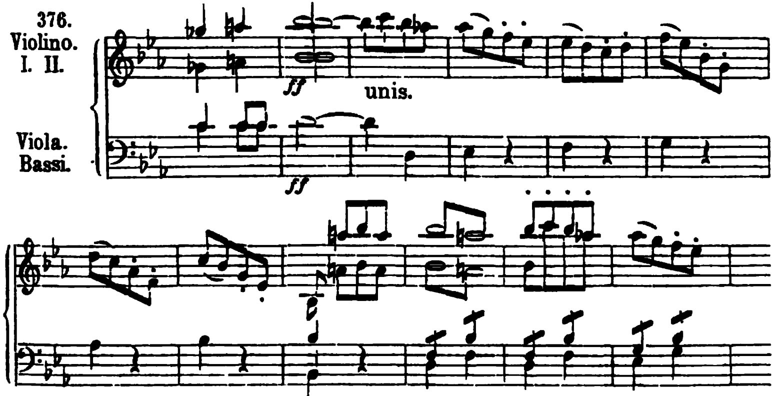
375. Allegro con brio.



* — und zwar, nach der gewöhnlichen Stellung, über die ganze Breite des Orchesters, was natürlich auch die Wirkung akustisch erhöht.
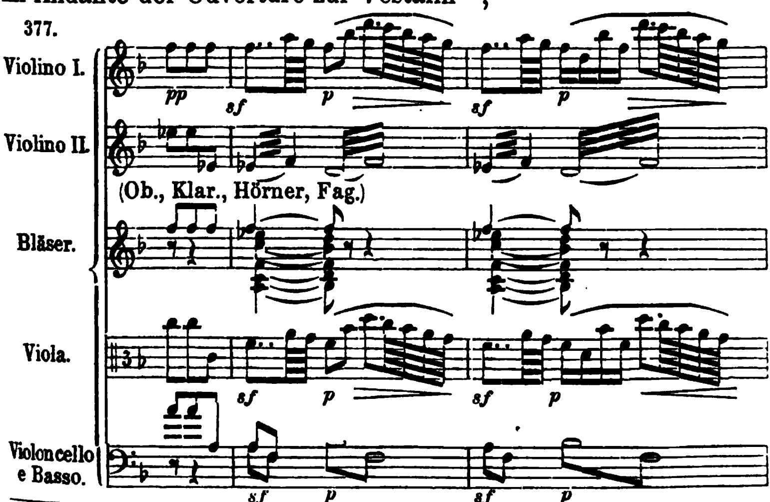
** S. 6 der Partitur.

theils um die zweite Geige nicht bis in das hohe *es* hinaufzuwerfen, theils aber um mit breiter Fülle schnell und entschieden Ende zu machen und sogleich den Seitensatz in feinerer Gestaltung folgen zu lassen. Den Gang aus dem Seitensatz aber führen die Geigen fest und glänzend im Einklang aus*, —



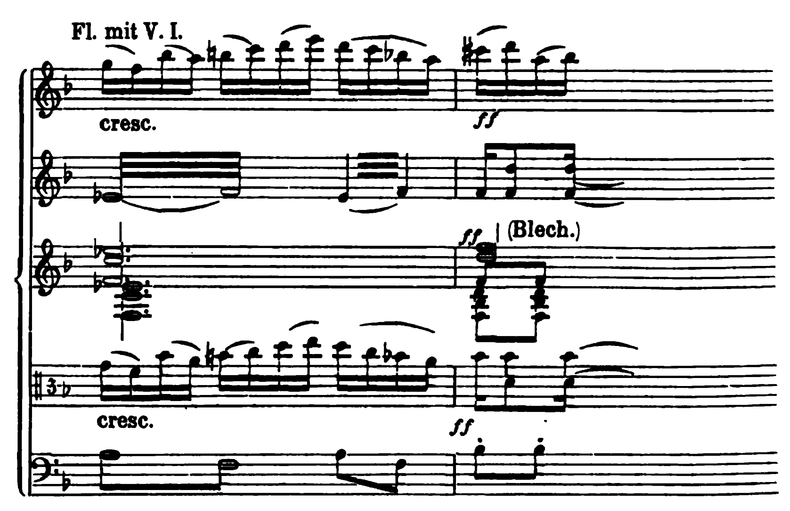
obgleich sie unmittelbar zuvor in Oktaven gegangen waren und in der Mitte wieder Oktaven nehmen.

Statt der zweiten Geige verdoppelt die Bratsche die Oberstimme, wenn man durch ihren in der Höhe gepressten Klang der Melodie eine dunklere Farbe geben will. So verfährt Spontini im Andante der Ouverture zur Vestalin**; —
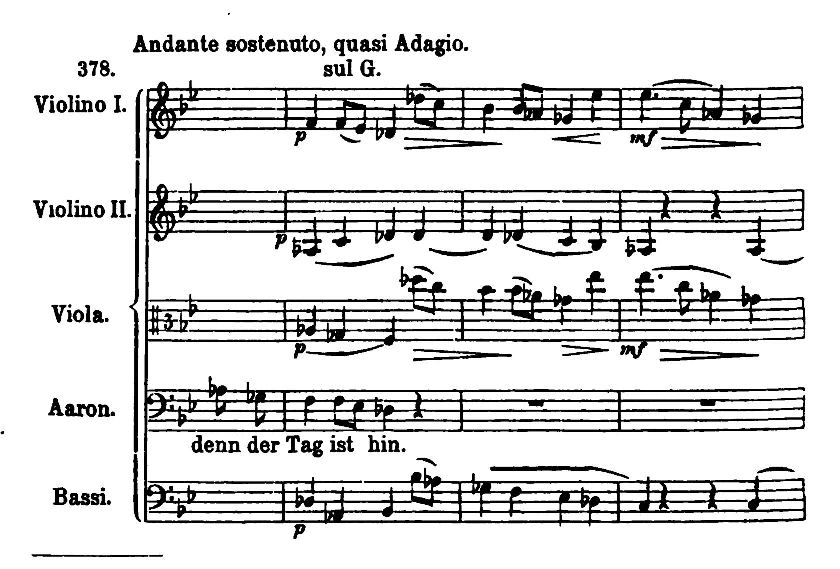


* S. 9 der Partitur; die anfangs auf das erste Viertel, später auf das zweite schlagenden Bläser sind weggelassen. Aehnliche Beispiele sind zu häufig, als dass es weiterer Anführungen bedürfte.

** S. 5 der Partitur.
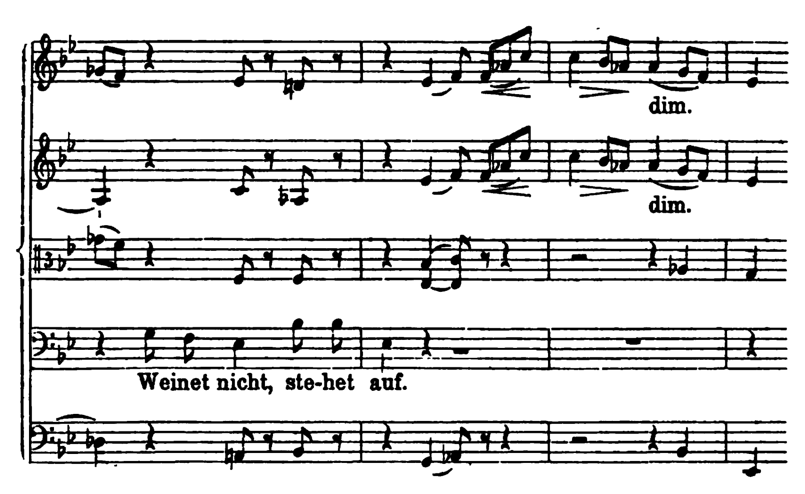


die zweite Geige füllt die Mitte aus, an ihrer Statt verdoppelt die Bratsche und giebt mit ihren eindringlichen Tönen der Melodie wärmere Färbung. — Eine Stelle aus Mose* darf angeführt werden, weil in derselben kurz nach einander der Einklang der ersten Geige mit der Bratsche und dann mit der zweiten Geige gefordert wurde. Es ist in der Einleitung zum Abendgottesdienste, nach den Worten Aarons:

Seid nun stille mit Weinen. Versammlet euch zu einander ....
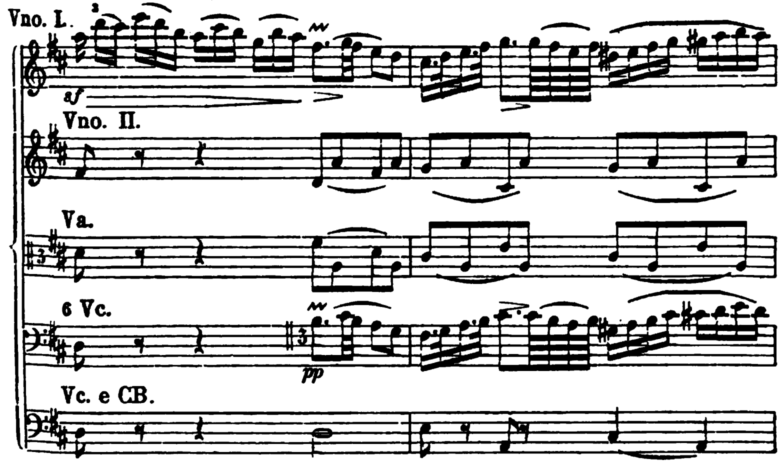


* S. 59 der Partitur.



wo nach den Aufregungen der vorangehenden Scenen Ruhe wird und den mühseligen Tag die beschwichtigenden Schatten des Abends erlösen. Hier bot der Einklang der Bratsche die willkommene Farbe; der Einklang der Geigen deutet weiter auf den erhobeneren Sinn des nachfolgenden Gesanges.

Zart und glanzvoll zugleich ist die Unterstützung, die der Zutritt des Violoncells zur ersten Geige gewährt. Es genügt dafür ein einziges Beispiel, das wir einem Ballet aus Spontini's Vestalin* entlehnen, —


379. Andante un poco lento.



* Akt 1, S. 166 der Partitur.
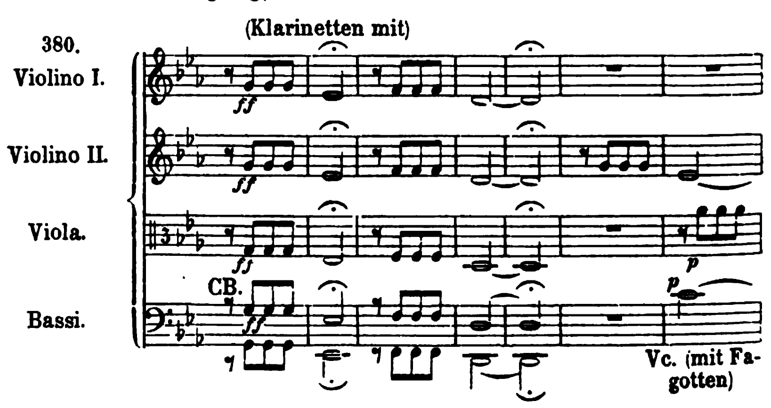
in dem sich die weiche Mittellage der ersten Geigen mit den zarten und dabei glänzenden höheren Tönen des Violoncells in Oktaven verbindet. Die Bratsche wäre hier gedrückt und dunkel, der Einklang der Geigen zu fest und herrschend, die tiefere Oktave der zweiten Geige zu materiell gewesen; nur der Untersatz des Violoncells verlieh der Melodie mit erhöhter Fülle höheren Glanz, ohne ihr den schmeichelnden Ausdruck zu schmälern.

Wenden wir nun unseren Blick auf

C. das Zusammenwirken

des Streichquartetts, so ergeben sich folgende Hauptgrundsätze theils aus schon früher bekannten Erfahrungen, theils aus dem so eben Ermittelten.
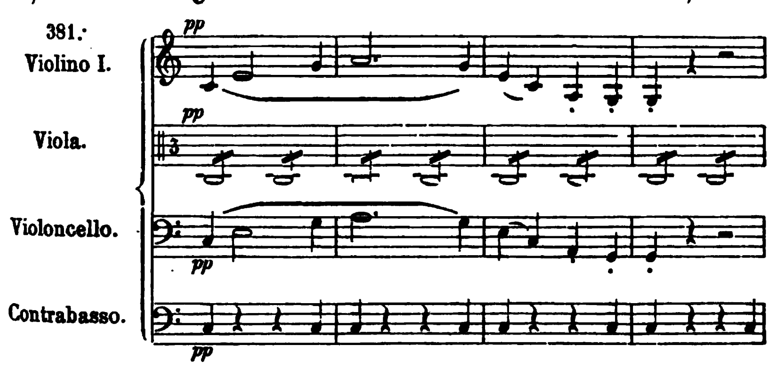
Erstens ist es von höchster Wichtigkeit, das Streichquartett ungetrennt beisammen zu halten, weil man nur dann über den wichtigsten Chor des ganzen Orchesters in vollkommener Kraft gebietet. Allerdings giebt es von diesem Grundsatze fast so viel Ausnahmen, als Anlässe da sind, eine oder ein Paar Stimmen allein oder eine nach der anderen eintreten zu lassen. Aber diese Ausnahmen bestärken nur die Regel. Wenn — um gleich den entschiedensten Fall hinzustellen — ein Fugensatz allerdings erst eine Stimme aufführt, dann eine zweite, dritte zutreten lässt: so wissen wir doch (Th. II. S. 348) längst, dass die Durchführung nur mit dem Eintritt der letzten und im Zusammenwirken aller zur Vollendung und höchsten Kraft gelangt. So hebt der Spontini'sche Satz Nr. 373 mit einer einzigen Stimme an, erreicht aber seinen Gipfel doch erst im fünften Takte. So treten in Beethoven's *C*moll-Symphonie nach den ersten Schlägen die Streichinstrumente nach einander ein, allein sie eilen gleichsam zur Wiedervereinigung, —
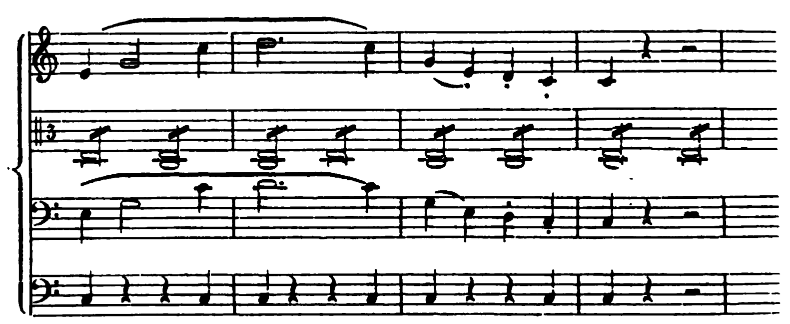


(ohne Klarinetten)

nachdem sie vereint in voller Kraft aufgetreten waren; — bei † ist Tutti des ganzen Orchesters. Diese Form wiederholt sich mehrmals in demselben Satze.

Auffallender ist der Anfang des Allegro in Beethoven's dritter Leonoren-Ouvertüre. Hier tritt das Streichquartett allein auf, die erste Geige vom Violoncell in Oktaven unterstützt, —
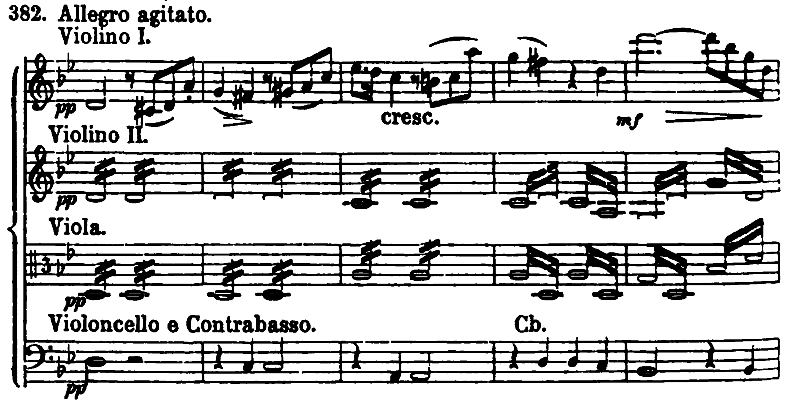




während die zweite Geige erst im neunzehnten Takte (sechs Takte früher sind schon die Bläser mit Ausnahme der Trompeten und Posaunen eingetreten) sich anschliesst und die erste in tieferer Oktave unterstützt. Allein hier ist der ganze Hauptsatz so breit angelegt und die Melodie so weit und so allmählich hoch emporgeführt, dass die Verhältnisse sich durchgängig erweitern und der Komponist seine Kräfte sorgsam zu Rathe halten musste, um für die weit ausgedehnte Steigerung (erst im neunundzwanzigsten Takte wird der Gipfel, das Fortissimo, erreicht) stets genügende Mittel zu finden.

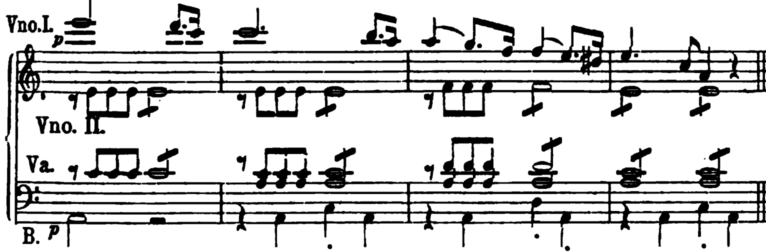
Zweitens ist schon aus den allgemeinen Grundsätzen über Harmonielage (Th. I. S. 130) zu entnehmen, dass auch im Streichquartett die Stimmen — und besonders die Mittelstimmen — fest zusammengehalten werden müssen, wenn sie fest und kräftig wirken sollen. Dieser Grundsatz ist bei dem Quartett doppelt wichtig, da die Streichinstrumente keinen so gesättigten aushallenden Klang haben, wie die Bläser, mithin nur durch Zusammenwirken Fülle und Kraft erlangen können. Steht nun ein Satz (wie z. B. Nr. 380) überhaupt in enger Stimmlage, so ist damit schon das Rechte erreicht. Wird aber die Oberstimme hinaufgeführt, wie z. B. in diesem Satze, —

382. Allegro agitato.



oder setzt sie gleich hoch ein, wie hier, —
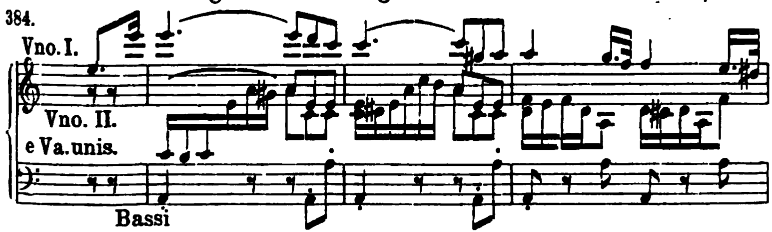
383. Allegro moderato.



oder treten Ober- und Unterstimmen aus einander, wie in Nr. 369: so müssen die anderen Stimmen oder wenigstens die Mittelstimmen zusammengehalten werden, wenn nicht das Ganze an Haltung und Energie verlieren soll. Und zwar muss um so sorgfältiger für eine feste Mitte gesorgt werden, je weiter und länger die Hauptstimmen sich von ihr entfernen.

Der Zusammenhalt wird übrigens befördert, wenn es nach dem Inhalte des Satzes möglich ist, den Mittelstimmen eine Bewegung zu geben, die durch Tonwiederholung oder tonhäufende Figuration ersetzt, was den Streichinstrumenten an Klangfülle (im Vergleich zu Bläsern) abgeht. Wollte man daher in Nr. 383 Bratsche und zweite Geige ihre Töne nur in ganzen oder halben Tönen oder Vierteln ausführen lassen, so würde zwar derselbe abstrakte Toninhalt, nicht aber die rhythmische und Schallkraft erzielt, die dem Ganzen Halt gäbe. Eine Figuration der Mittelstimmen, z. B.

384.



kann unter Umständen diese Haltekraft noch vermehren. Die Mehrzahl der vorangegangenen Beispiele zeigt bewegte Mittelstimmen*.

Endlich ist noch die
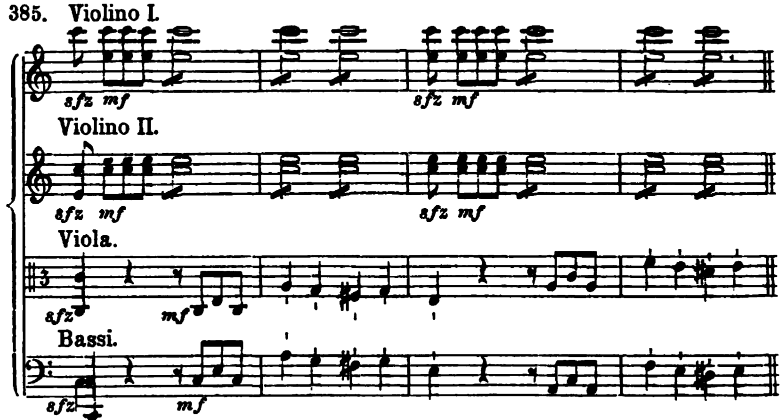
D. besondere Bestimmung der Mittelstimmen.

zu erwägen; ihre allgemeine ist eben, die mittlere Harmonielage oder die zweite und dritte Stimme im Quartett zu sein.

Dass Erstens sowohl die zweite Geige, als die Bratsche (und das Violoncell) gelegentlich zur Verstärkung der Oberstimme dienen, ist schon S. 303 dargelegt.

* Hierzu der Anhang M.
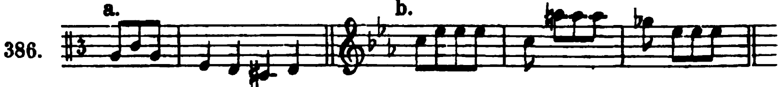
Bedarf Zweitens der Bass einer Verstärkung, so ist im Quartett keine andere Stimme dafür vorhanden, als die Bratsche. So sehen wir hier —



dieselbe den Bass im ersten Abschnitt im Einklang, im zweiten in der Oktave verstärken. Die erste Form ist unstreitig die energischere, weil sie fester an den Bass schliesst und die markigen Töne der Bratsche zur Anwendung bringt. Die andere stellt über die Oktaven des Basses (Violoncell und Kontrabass) eine dritte Oktave, hat also nicht die gedrängte Kraft des Einklanges, statt deren aber die weite Lage dreier Verdoppelungen für sich, — abgesehen davon, dass der Einklang nicht immer (nämlich bei zu tief gehenden Bässen) anwendbar ist*. So giebt Beethoven in seiner heroischen

---

* Oder hätte man in Nr. 385 die Melodie ändern und, sobald es ging, z. B. so wie hier bei a., —



in die tiefere Tonlage einlenken sollen? — Aehnliches liesse sich oft auch mit der verstärkenden zweiten Geige thun, z. B. in Nr. 375, wo dieselbe wie in Nr. 386 b. geführt werden konnte, da es nicht rathsam schien, sie gleich so hoch wie die erste Geige einsetzen zu lassen.

Allein dieser Ausweg leidet an der Zweideutigkeit und Schwäche, die jeder Halbheit eigen sind. Durch das Umlenken in die andere Tonregion wird der eigenthümliche Gang der Melodie gebrochen; sie ist gewissermassen eine andere geworden und doch im Wesentlichen dieselbe geblieben. So verstärken sich zwar die Töne der Melodie (und einige nachdrücklicher), nicht aber die Melodie selber, die unterstützt werden sollte und statt dessen zweigestaltig geworden ist.

Man hat daher in jedem einzelnen Falle wohl zu überlegen, ob es wichtiger ist, einen Theil der Töne im Einzelnen oder den Gang der Melodie im Ganzen zu verstärken; im Allgemeinen thut man gut, den letzteren so selten und so wenig wie möglich zu beeinträchtigen.

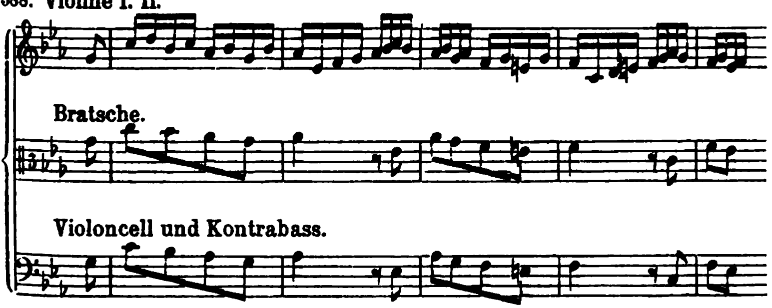
Symphonie dem berühmten Andrang der Bässe gegen den Gesang der Bläser —

387. Allegro con brio. Fl. Ob.
p
Klar. I.
Bläser.
Fag. I.
C. I.
Violino I.
p
Violino II.
p
Viola.
p
sfp
Bassi.
p
sfp

die Bratsche in höherer Oktave mit. Die Stimme sollte an Ausdehnung, nicht an Schallkraft (denn es ist *piano* vorgeschrieben) gewinnen.

Eine eigenthümliche Stellung nimmt die Bratsche gegen Bass und Violinen in Mozart's »Entführung« ein, in dem Terzett »Fort, fort, fort«. In diesem überaus leicht und geistvoll geschriebenen Satze geht sie mit dem Bass in der Oktave, dringt aber dabei —
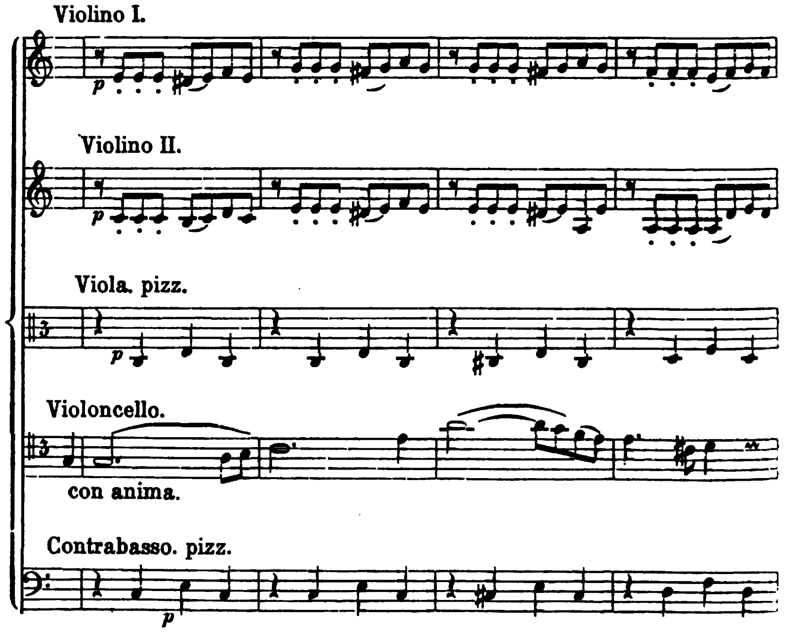
388. Violine I. II.



in die Partie der vereinten ersten und zweiten Violine, die offenbar nichts als Figuration der Bass- und Bratschenstimme ist. So geht also, dem Wesentlichen nach, das ganze Quartett im Einklang, und die leichten Striche der Bratsche heben die Haupttöne der Geigen nur noch klingender hervor, während sie zugleich den Bass durch ihre höhere Lage gleichsam erhellen. Eine Verdoppelung des Basses im Einklang würde ihn und das Ganze mürrisch gemacht haben.

Die Verstärkung des Basses durch die Bratsche kann noch besonderen Anlass darin finden, dass man jenem die Violoncelle entzogen, um sie zu besonderer Melodie zu verwenden, wie z. B. hier, —





oder ihnen sonst eine andere Aufgabe zu stellen. So begleitet Beethoven im ersten Duett des Fidelio* das verlegene Stammeln Jaquino's, der bei Marzelline kein Gehör findet, mit dem zaghaft und murmelnd schlagenden Violoncell, —
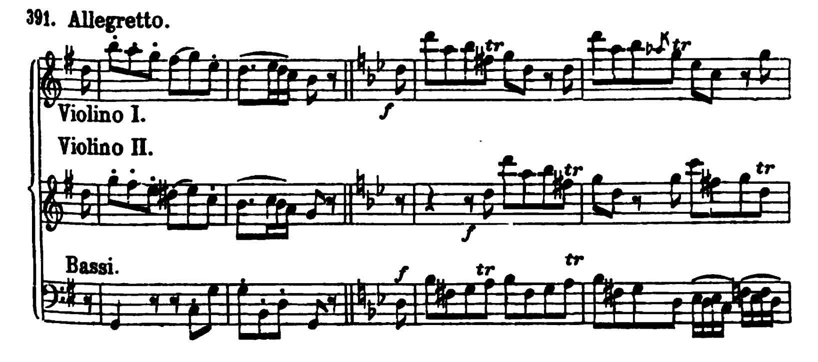
---

* S. 49 der Partitur.

390. Allegro moderato.

Fagotte. Violine I. II. Bratsche. Jaquino. Violoncell. Bass.
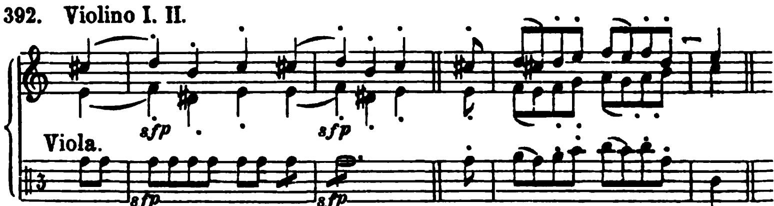
ich... ich ha - be... ich

während die Bratsche den Bass unterstützt: — freilich eine Oktave zu hoch liegend, weil der Bass in der höheren Oktave zu positiv, zu gedrungen für die herrschende Gemüthslage ansprechen würde. Ja, es kann wohl der Fall eintreten, dass man die Bratsche mit dem Basse gehen lässt, weil sie keinen eigenen Gang nehmen kann, ohne unbedeutend oder störend zu werden; eins oder das andere würde z. B. in diesen Sätzen der Fall —
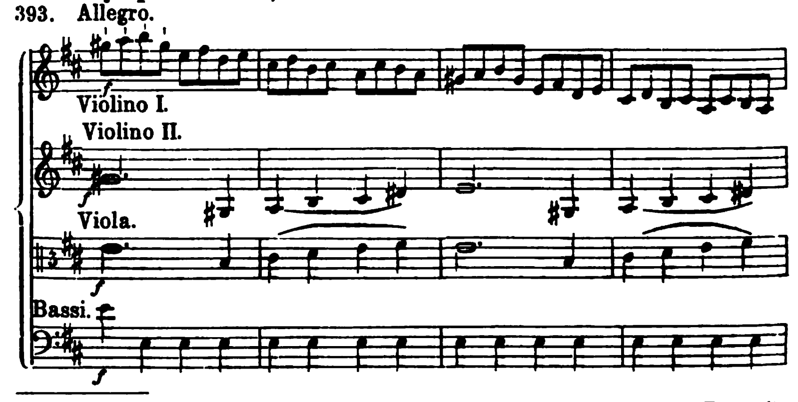


und daher vorzuziehen sein, die Bratsche im ersten Satz in der Oktave, im zweiten im Einklang mit dem Basse gehen zu lassen.
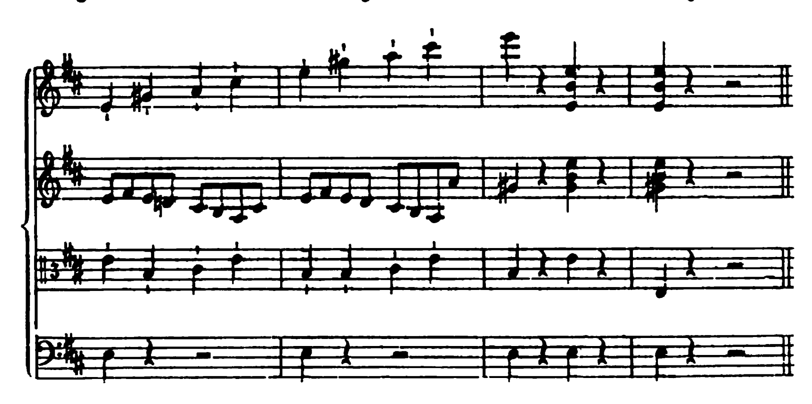
Wie die Bratsche vorzugsweise geneigt ist, sich zum Basse zu halten: so schliesst sich die zweite Geige gern der ersten an, da beide gleicher Art und gewöhnlich in gleicher Stärke besetzt sind. Dies haben wir schon an den Verdoppelungen der Oberstimme (S. 304) beobachten können. Es folgt aber daraus — und dies ist die dritte und letzte Bemerkung, — dass auch im Zusammenwirken die mit einander gehenden Stimmen gern den beiden Geigen — und ihnen gegenüber der Bratsche und dem Basse gegeben werden. Sätze also, wie diese, —



wirken am besten, wenn die hervortretenden und nächst verbundenen Stimmen den gleichen und gleichbesetzten Instrumenten gegeben sind; sie würden verlieren, wenn man Bratsche und zweite Geige ihre Stimmen wechseln liesse. Ueberhaupt giebt man hervortretende, oder beweglicher oder stärker herauszuhebende Partien — wenn sie beiden Instrumenten gleich bequem liegen — lieber der zweiten Geige, als der Bratsche, weil die letztere nur in den den Geigen fehlenden tiefsten Tonlagen grössere Kraft, in den höheren dagegen die Violine mehr Helligkeit und wegen der stärkeren Besetzung mehr Kraft hat. Daher — um aus zahllosen Beispielen eines herauszuheben — setzt Haydn in seiner *D* dur-Symphonie* so; —



* S. 4 der Partitur, Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe Nr. 2. Die mitwirkenden Bläser kommen für unseren jetzigen Standpunkt nicht in Betracht.



er giebt der zweiten Geige die tiefere, aber sogleich durch Terz und Grundton hervortretende und gradeaus geführte Stimme, und dann die Bewegung, der Bratsche aber die durchaus untergeordnete Partie. Ja, wo die Geigen mächtig und hell nach ihrem Charakter wirken sollen, — z. B. in ihren Gängen im Einklang oder in der Oktave in Nr. 371 und 374, — zieht man die Bratsche oft lieber zum Bass oder beschäftigt sie (wenn es auch nicht um des Ganzen willen nöthig sein sollte) als Füllstimme, als dass man sie mit den Geigen, etwa in der tieferen Oktave, mitgehen liesse, wo sie doch nur einen schwächlichen und abstechenden Beiklang gäbe.
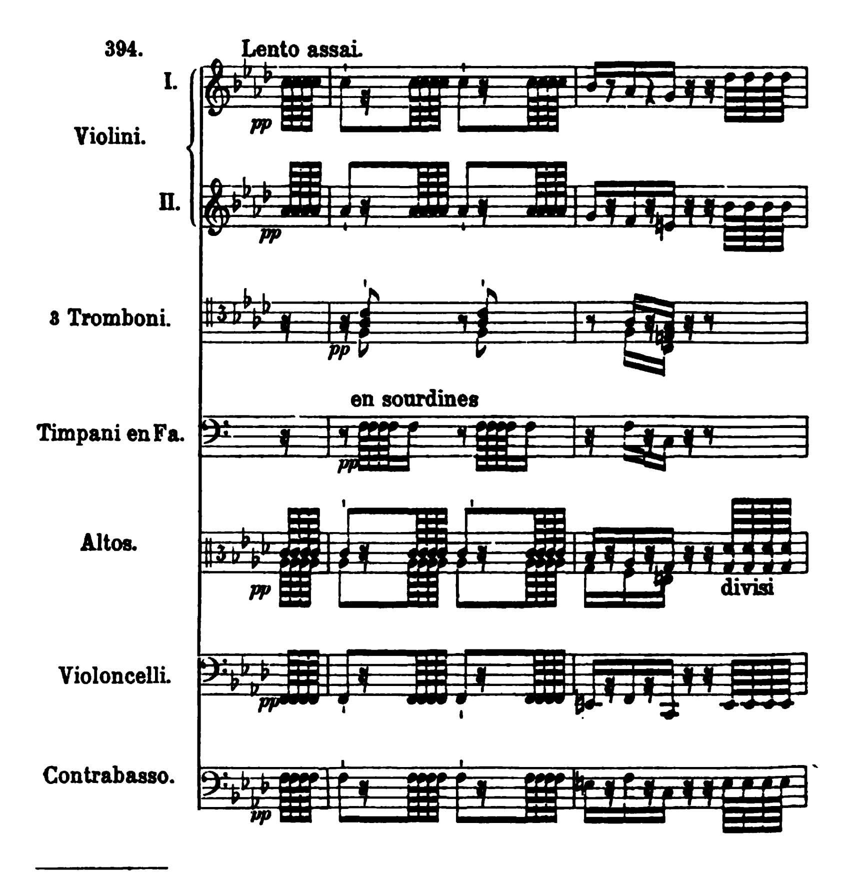
§ 35. **Ausnahmsweise Organisationen oder Verwendungen.** Wir haben im vorigen Abschnitte die Vierstimmigkeit als Grundform in der Besetzung und Behandlung des Streicherchors anerkennen müssen; sie ist in der That von allen Komponisten in den bei weitem zahlreichsten Fällen ebenso angesehen worden. Indess konnten wir schon dort gelegentlich Abweichungen von der Grundform bemerken. In Nr. 375 ist nur eine Bratsche genannt; aber *es-ges* in der kleinen Oktave können nicht von einer gespielt werden. In Nr. 370, 372 und 379 sind zwei oder drei Violoncellpartien gesetzt; in Nr. 374, 382, 383 hätte Theilung einer Mittelstimme in zwei stattfinden können. Auf der anderen Seite hat nicht unerwähnt bleiben können, dass das Quartett nicht unausgesetzt alle seine Stimmen in Thätigkeit setzt. Wir haben nach beiden Richtungen einige Betrachtungen anzustellen.

A. Vermehrung der Stimmzahl.

Die Vermehrung der Stimmzahl findet zunächst statt, wenn die Vierstimmigkeit für die Darstellung des reinen Gedankens nicht zureicht. Als Beispiel diene Nr. 375. Wenn es einmal nöthig
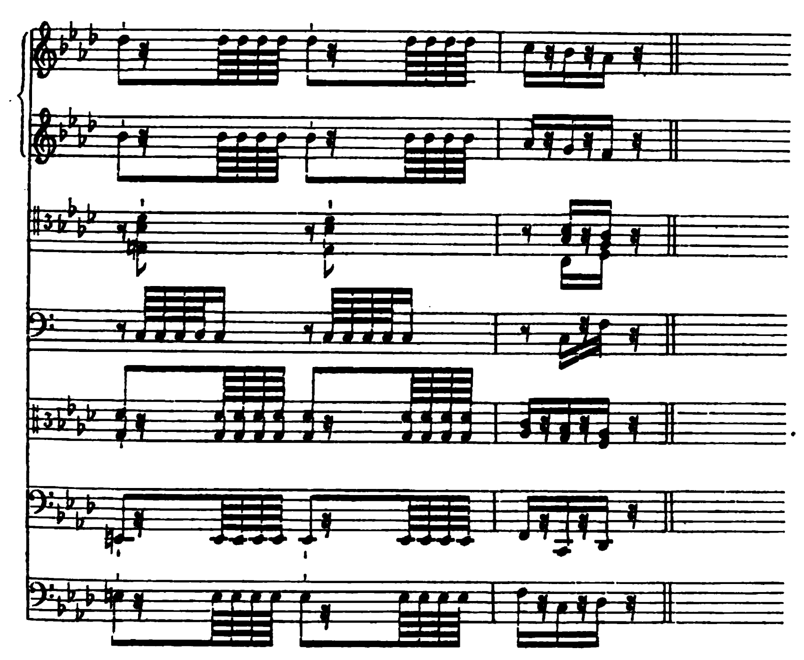
war, den Gang der Oberstimme durch die zweite Geige zu verstärken, so bedurfte Beethoven zweier Bratschen, um die Harmonie nicht zu unvollständig zu lassen*.

Dehnt sich nun das Bedürfniss einer grösseren Stimmzahl auf einen ganzen Satz aus, so wird, wie sich versteht, eine der vier Normalstimmen — oder werden deren mehr in zwei oder mehr Partien getheilt und in der Partitur — jenachdem die Stimme Raum fordert — jede der fünf, sechs oder mehr Stimmen, oder zwei und zwei zusammengehörige auf ein System gesetzt. So beginnt z. B. Spontini den Traueraufzug im dritten Akte der Vestalin, der Julie zum Tode geleitet**, —



* Zwar ist sie im Bläserchor vollständig; sie musste es aber auch im Streicherchor sein; *c-es* oder *c-ges* allein hätte zu dürr durchgeklungen.

** S. 389 der Partitur,



mit zwei Bratschen.
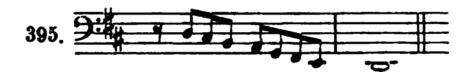
Ist aber die Theilung einer Stimme nur vorübergehend, so wird sie — wie wir ebenfalls bei Spontini sehen — durch

divisi (*div.*)

oder durch I° und II^{do}, oder wenigstens durch Hinauf- und Hinunterstreichen der Noten (wie in Nr. 372 in der Bratsche) angedeutet. Bisweilen unterlassen die Komponisten Beides, was nur dann zu billigen ist, wenn die Spielart (wie in Nr. 375, wo eine Bratsche unmöglich beide ihr gegebenen Töne nehmen kann) ausser Zweifel ist. — In Nr. 366 hätte allenfalls das Hinunterstreichen für den Kontrabass unterbleiben und blos die Oktave *D-d* notiert werden können; denn da der Kontrabass das grosse *D* (in Noten) nicht hat, so versteht sich von selber, dass er nur das kleine nehmen kann*.

---

* Es ist jedoch in allen Fällen die deutlichste Schreibart vorzuziehen und namentlich nicht zu billigen, dass viele Komponisten in der Bassstimme bisweilen ungewiss lassen, wie sie den Kontrabass geführt haben wollen. Wenn für Violoncell und Kontrabass dieser Gang

395. 
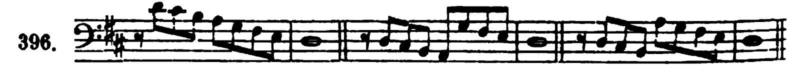
Die Theilung einer oder mehrerer Stimmen findet übrigens nicht blos darum statt, weil man eines vollständigeren Satzes überhaupt bedarf, sondern auch, um Sätze, die allenfalls auf einem Streichinstrumente in Doppelgriffen gegeben werden könnten, sicherer und deutlicher zu erhalten, sowie endlich um besonderer von diesem oder jenem Instrument zu erlangender Wirkungen willen.

Es ist nämlich einleuchtend, dass ein einzelner Ton leichter, bestimmter, fester getroffen werden kann, als selbst der leichteste Doppelgriff, — schon desswegen, weil der Bogenstrich eine einzige Saite bestimmter fassen kann, als zwei. Wie vielmehr muss dies von schwereren Doppelgriffen gelten! Die erste Hälfte des Spontini'schen Satzes Nr. 374 könnte ohne Schwierigkeit von einer Bratsche ausgeführt werden, die zweite ist auch nicht zu schwer; doch ging der Komponist sicherer und gewann deutlichere Ausführung, indem er die Bratsche theilte.
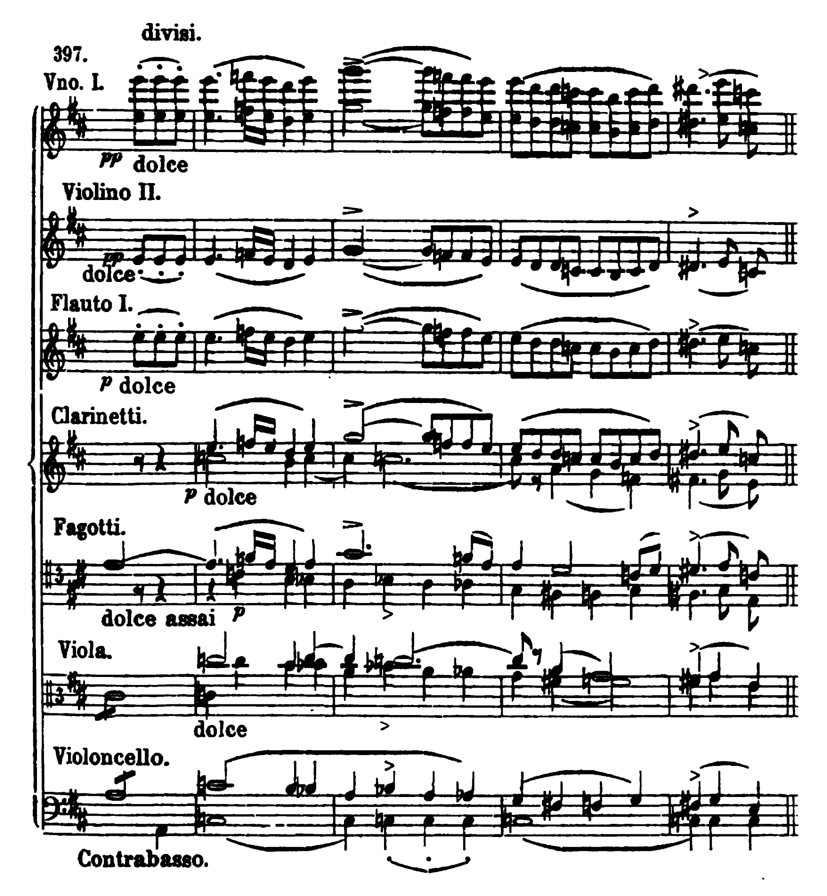
Zugleich haben wir an diesem Satze das erste Beispiel einer Stimmverdoppelung um einer besonderen, charakteristischen Wirkung willen. Das Tremolo der Streichinstrumente, ihre enge Lage, das in die Tiefe, in den Einklang mit dem Kontrabass gelegte Violoncell, die in die Bebungen des Quartettes dumpf hineinrollende Pauke mit den leisen und engen Posaunenklängen, – Alles dient, dem schauerlichen Todesgeleite die charakteristische Farbe zu geben. Hier musste die Bratsche mit ihrem trüberen, rauheren Klange besonders geltend gemacht werden; sie geht in Oktaven mit den Geigen einher. In gleicher Weise braucht Spohr in Nr. 370 die Violoncelle zur Verdoppelung der Mittelstimmen bald in Oktaven, bald im Einklang; er will damit dem Gesang des Königs eine klang- und würdevollere Unterlage geben, als Geigen und Bratsche für sich allein vermocht hätten. Als drittes Beispiel stehe hier —

---

gegeben ist, so hat das Violoncell ihn wörtlich auszuführen; aber dem Kontrabass fehlt der letzte Ton, er muss irgendwo in die höhere Oktave treten. Soll er nun in einer von diesen Weisen —

396. 

oder noch anders spielen? — Das kann in vielen Fällen sehr zweifelhaft sein.



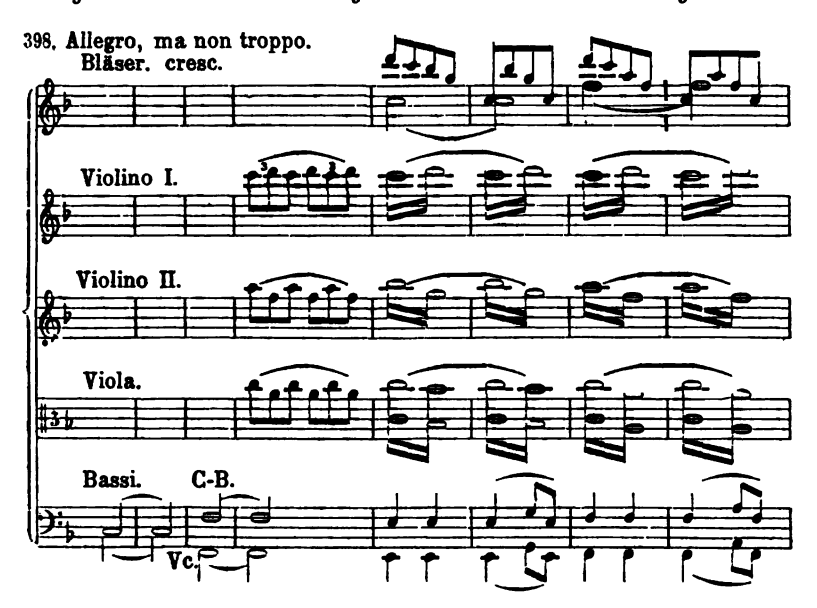
ein Satz aus dem Allegro von Spontini's Ouverture zu Olympia. Der Hauptsatz und überhaupt der grösste Theil dieser Komposition ist von feurigem, starkem Charakter; der Seitensatz, aus dem unser Beispiel genommen, ist zart gebildet und von leichter Bewegung. Wenn der Tonsetzer hier zu Verdoppelungen griff, so war es ihm also nicht um verstärkte Schallkraft zu thun, noch weniger um Vielstimmigkeit, da er vielmehr nur drei oder vier Stimmen braucht. Er will aber seine Melodie fein und zart betonen. Der Kern derselben liegt in der zweigestrichenen Oktave, wo sie von der ersten Violine, ersten Klarinette und ersten Flöte vorgetragen wird; das erste Fagott geht in der ihm gebührenden Tonlage (eine Oktave tiefer) mit. Nun aber bedurfte es noch jenes feinen, eindringlichen Aroms gleichsam, mit dem der sonst so impetuose Tonkünstler seine zarten Sätze zu durchhauchen liebt. Und dies gewährt ihm die feine, hell eindringende hohe
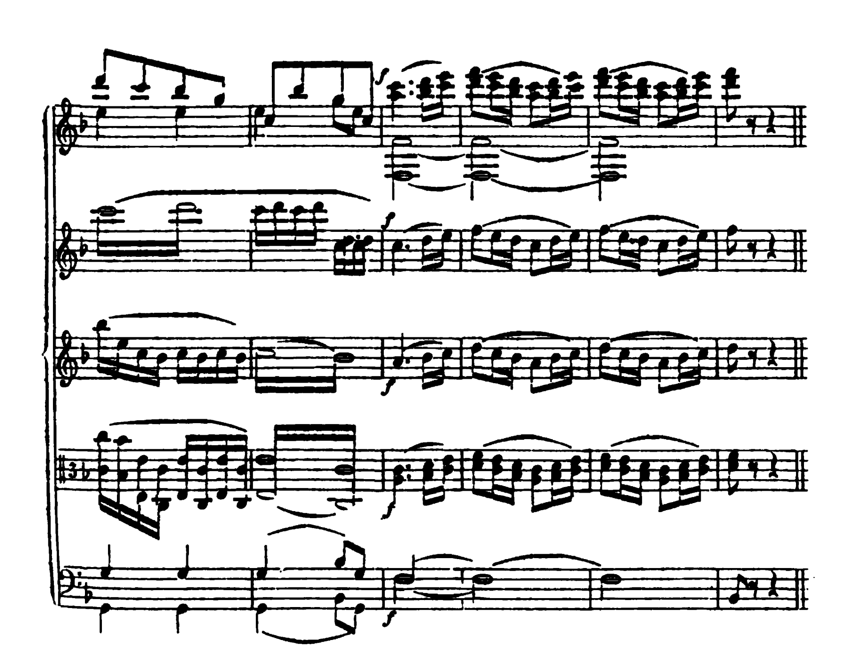
Tonlage der Violine; die erste Violine wird getheilt und führt die Melodie in Oktaven. Hiermit ist möglich geworden, die zweite Violine noch in der tieferen Oktave mitzuführen, so dass der Klang der Geigen drei Oktaven über einander für die Melodie gewonnen ist. — Keine andere Kombination hätte das Gleiche gewährt. Das Nächstliegende wäre gewesen, die erste Violine mit der Klarinette in der zweigestrichenen, die Flöte in der dreigestrichenen Oktave zu führen, und die übrigen Streichinstrumente zur Begleitung zu verwenden. Allein dann hätte die milde und ruhige Flöte obgesiegt und den nervös aufgeregten Geigenklang zugleich befestigt und beschwichtigt. Hätte man beide Geigen in Oktaven geführt (wie jetzt die getheilte erste), so wäre die Melodie, namentlich in der oberen Oktave, zu beladen gewesen und jedenfalls die dritte Oktave eingebüsst worden. Jetzt schwebt der Geigenklang über allen Stimmen, und zwar in leichter (halbstarker) Besetzung. Selbst die Flöte weicht um seinetwillen aus der ihr (S. 164) gebührenden Region und — mildert (S. 165) die Klarinette.

Dass, dieser Darstellung der Melodie gegenüber, auch die Bratschen und Violoncelle sich getheilt in Oktaven über einander stellen mussten, leuchtet ein.
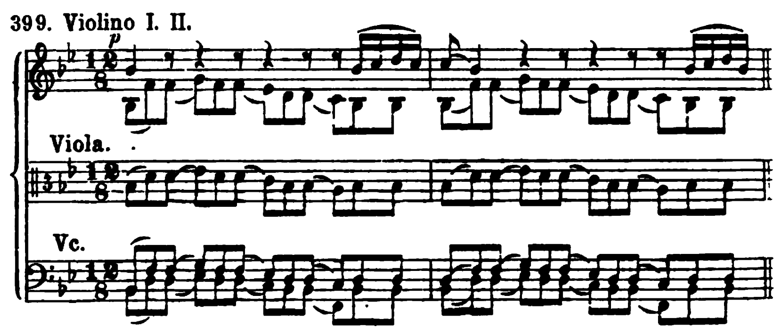
Hier war die Theilung der ersten Violine gerechtfertigt, weil eben die höchste Oktave im Sinne des Komponisten den zartesten Klang haben musste und zu massiv geworden wäre, hätte man etwa die ganze erste Violine für die hohe Oktave verwenden, die zweite aber für die beiden unteren Oktaven theilen wollen. In den meisten Fällen wird man aber anders zu verfahren haben; die erste Violine wird man zum Vortrag der Hauptstimme oder zu einer hervortretenden Figur zusammenhalten und die etwa nöthigen Theilungen in der zweiten Violine oder der Bratsche, oder in beiden vornehmen. Ebenso wird man nicht ohne besonderen Anlass den Bass — die andere Hauptstimme — durch Abtrennung oder Zertheilung der Violoncelle schwächen; doch dürfte dies immer noch häufiger rathsam sein, als die Theilung der Oberstimme. So finden sich in Beethoven's Pastoralsymphonie, in diesem von frühlingfrischen Lebenssäften üppig überquellenden Naturbilde, häufige Verdoppelungen der Bratschen entweder in eigenen Gängen, oder zur Unterstützung der Geigen, z. B. im ersten Satze*, —

* S. 42 und 59 der Breitkopf-Härtel'schen Part. In ersterer Stelle sind die Bläser nur unvollständig angedeutet, in letzterer geben die Hörner und Kontrabässe (diese *pizzicato*) auf jedem ersten Viertel) den Grundton. In Nr. 398 sind die Bratschen geschrieben, als hätten sie doppelgriffiges Spiel; es versteht sich aber, dass sie getheilt sind, — es fehlt die Bezeichnung *divisi*.





oder der Violoncelle unter der zweiten Geige und Bratsche, z. B. im Andante, —



während die erste Violine (und hier auch die zweite) ungetheilt bleibt. Auch in diesen Stellen ist nicht eigentliche Mehrstimmigkeit, sondern diese saftige Breite im warm rieselnden Klang der Streichinstrumente beabsichtigt.

B. Unvollständiges Quartett.
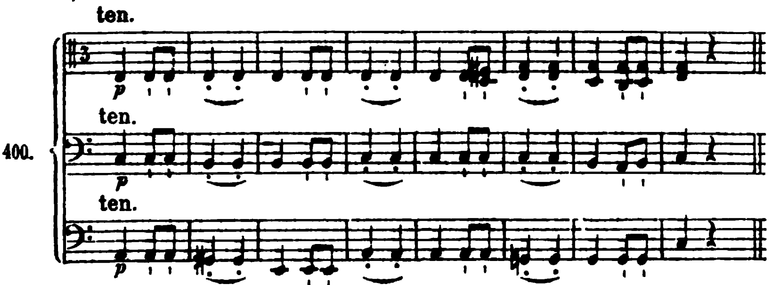
Dass man nicht ohne wesentlichen Nachtheil — wenigstens nur in äusserst seltenen Fällen — eine oder gar mehrere Stimmen des Streichquartetts ganze Tonsätze hindurch aufgeben kann, ist schon S. 295 erwogen. Gleichwohl kann oft und unter mancherlei Umständen eine Zeitlang eine oder die andere Stimme aufgegeben werden.

Wenn es im Bau oder Sinne der Komposition liegt, dass sie sich eine Weile auf wenig Stimmen beschränkt: so versteht sich jenes Opfer von selber. Es liegt z. B. bekanntlich im Gedanken der Fugenform, dass sie zuerst eine (oder zwei) Stimmen eintreten und die anderen folgen lässt; eine Fuge für das Streichquartett muss also nothwendig zu Anfang mit unvollständigem Quartett anheben*. Und selbst hier könnte bisweilen eine andere Wendung möglich und erfolgreich werden. Sollte z. B. eine Fuge nach einem stark geführten Einleitungssatze ebenfalls stark einsetzen, so könnte die anhebende erste Geige durch die zweite, die antwortende zweite durch die Bratsche, die Bratsche durch das Violoncell (im Einklang) verstärkt werden und das letztere mit dem Kontrabass als vierte Stimme die Durchführung vollenden.

* Eine der mächtigsten Wirkungen hat Händel, ohnehin in solchen Schlägen stark, in seiner Schlussfuge zum Messias erreicht. Nachdem er die erste Durchführung bis zum Tutti hinaufgeführt, intoniert die erste Geige in der Höhe ganz allein das Thema, die zweite antwortet unter dem Gegenspiel der ersten, und nun tritt das ganze Orchester mit Trompeten und Pauken und der ganze Chor, das Thema im Basse, in höchster Gewalt und Pracht entgegen. Abermals führen beide Geigen allein einen Zwischensatz aus und abermals strömt die volle Masse von Chor und Orchester auf den angedonnerten Hörer nieder.
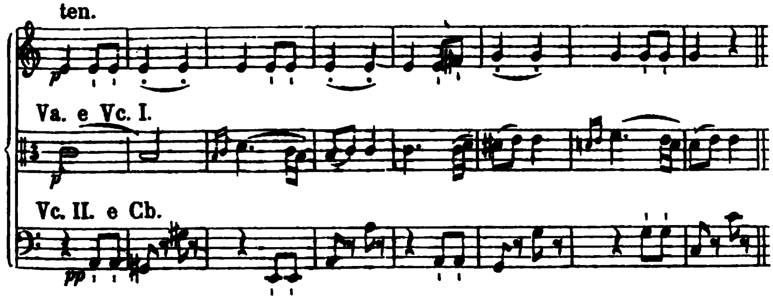
Aehnliche Gestaltungen können auch in figurierten und freien Sätzen eintreten.

Sie können endlich — und dies bedarf noch einer genaueren Erwägung — auch im besonderen Sinne der Komposition ihren Anlass haben. Wenden wir uns hier gleich an einen der entscheidendsten Fälle, an das unsterbliche Allegretto in Beethoven's *A*dur-Symphonie. Auf die tiefere Bedeutung dieses Satzes* ist hier nicht weiter einzugehen; genug, Beethoven führt ihn aus der Tiefe empor. Folglich liegt ihm die Geige für den ersten Anfang zu hoch, und er setzt sein Thema zuerst nur in Bratsche, Violoncell und Kontrabass ein. Allein selbst hier zeigt sich das Bedürfniss der Vierstimmigkeit; die Bratschen werden vorübergehend zweistimmig, die Violoncelle theilen sich, sie führen zur Hälfte eine eigene Stimme, zur Hälfte gehen sie mit den Kontrabässen, so dass der Satz** —



drei- und vierstimmig wird. Diese ganze Gestaltung erstreckt sich über den zweiten Theil und dessen Wiederholung, vierundzwanzig Takte lang. Dann tritt die zweite Violine zu, und Bratsche und erstes Violoncell im Einklange —
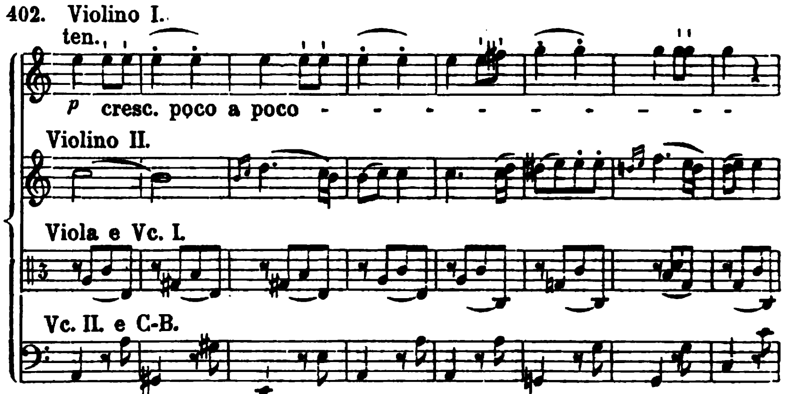




* Ueber den Satz und die Symphonie, der er angehört, überhaupt über Beethoven's Werke, hat sich der Verf. in »L. v. Beethoven, Leben und Schaffen« (1859) ausgesprochen.

** S. 65 der Partitur.

bilden aus den vorigen Mittelstimmen einen Gegensatz; der Bass ist figuriert. Endlich tritt auch die erste Geige zu, —

402.
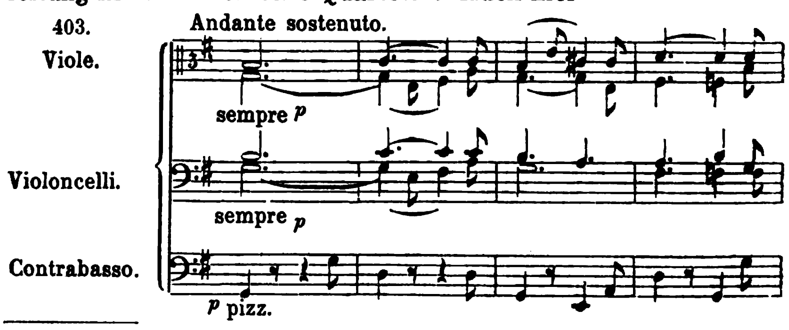


die zweite nimmt den Gegensatz, der Bass gestaltet sich wieder um, erstes Violoncell und Bratsche führen ein neues Figuralmotiv im Einklange durch. Erst mit dem neunundvierzigsten Takt ist also das Quartett vollständig geworden und eine wirkliche Vierstimmigkeit festgestellt. Das Weitere (der Eintritt einiger Bläser sechszehn Takte weiter, die nochmalige Wiederholung des Thema's vom vollen Orchester) kommt hier nicht in Betracht.

Dies ist vielleicht der ausgedehnteste Satz mit unvollständigem Quartett. Aber der Beweggrund ist nicht zu verkennen; es kam darauf an, ein Thema in dreimaliger Erhebung durchzuführen, und zwar variiert. Hiermit war die Wahl und Anordnung der Instrumente entschieden, — namentlich zu Anfang die Beschränkung auf Bratschen und Bässe. Glücklich stimmt der dunklere Klang dieser Kombination zum Thema und der Idee des Ganzen, die sich dann in der allmählichen höheren Erhebung und Steigerung des Orchesters weiter entfaltet.

Eine ähnliche Anlage giebt Beethoven im Fidelio der Einleitung in das kanonische Quartett*. Auch hier —
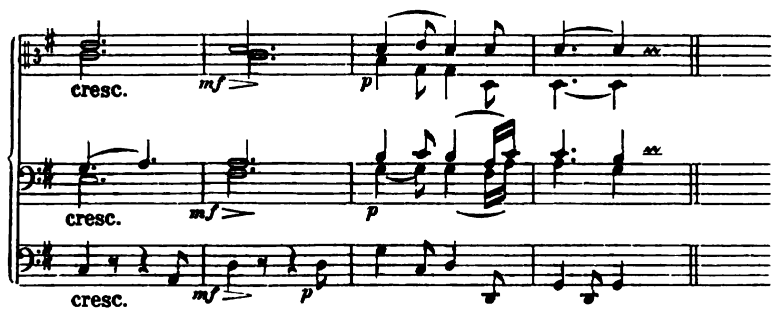
403.
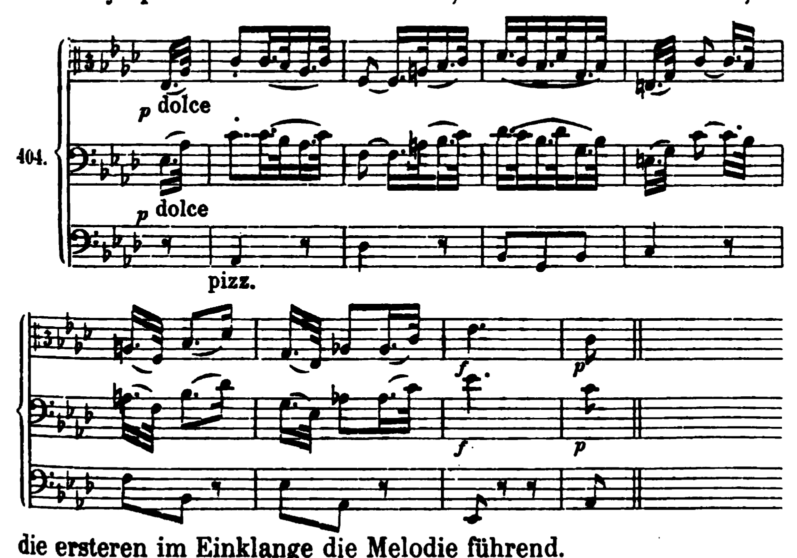


---

* S. 94 der Partitur.





beginnen Bratschen, Violoncelle und Bass ohne Geigen und Bläser; ihr dunklerer Klang soll zu dem Gesange stimmen, in dem jede der theilnehmenden Personen von geheimen Sorgen und Vorstellungen bewegt ist. Nach der Einleitung hebt Marzelline den Kanon an, von Bratschen und Violoncellen in der tieferen Oktave *pizzicato* unterstützt; zwei Klarinetten in der sanften Tonlage bilden einen Gegensatz. Dann tritt Leonore kanonisch ein, von der zweiten Violine *pizzicato* im Einklang geleitet; zwei Flöten (ohne Klarinetten) nehmen — ebenso sanft wie jene, aber süsser — den Gegensatz. Nun erst, mit der dritten Gesangstimme (Tenor), erscheint die erste Geige. Das Weitere dürfen wir übergehen; unser jetziges Interesse wendet sich vornehmlich der Einleitung zu.
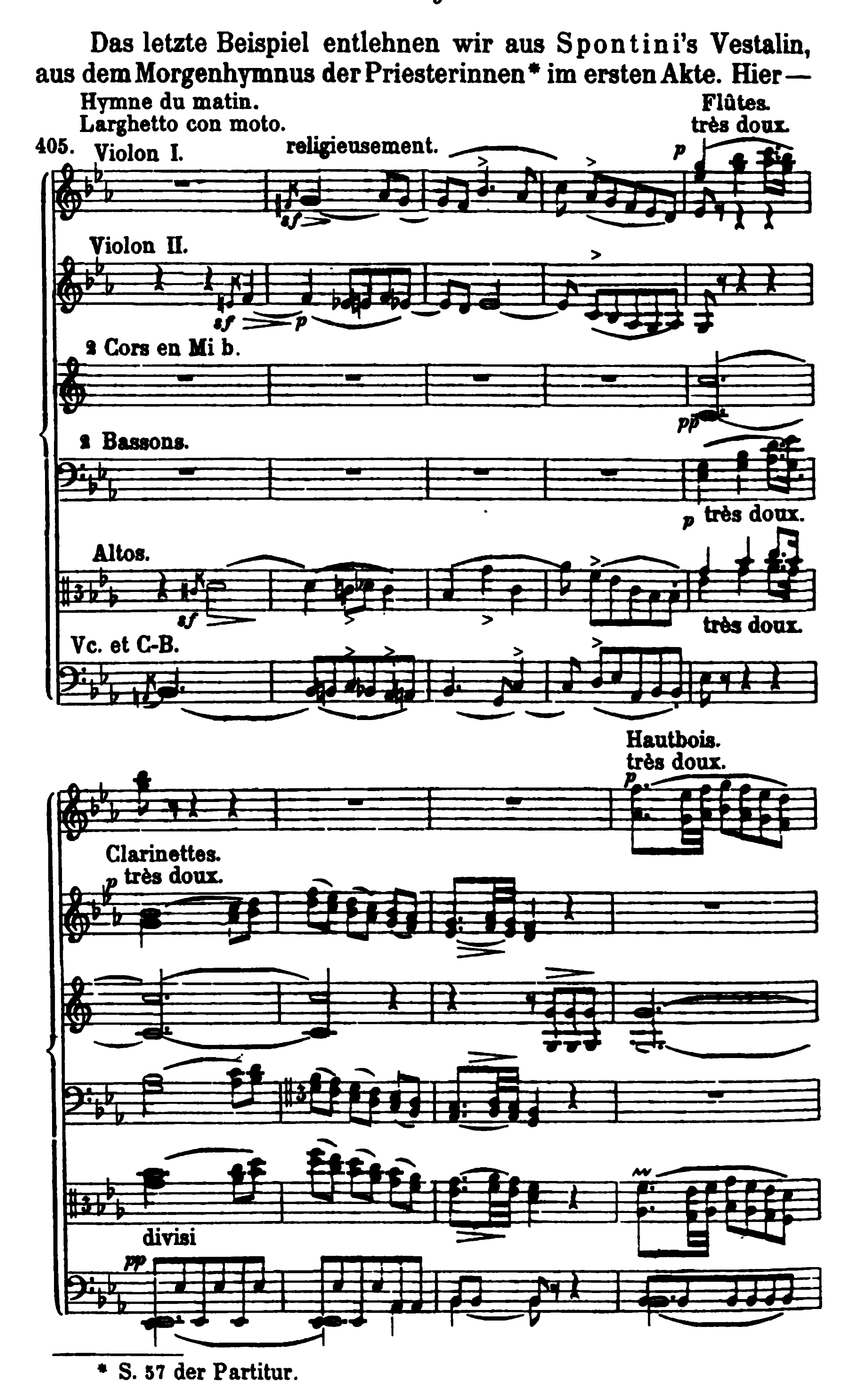
Noch koncentrierter setzt Beethoven das Andante seiner *C*moll-Symphonie* blos mit Bratsche, Violoncell und Bass ein, —
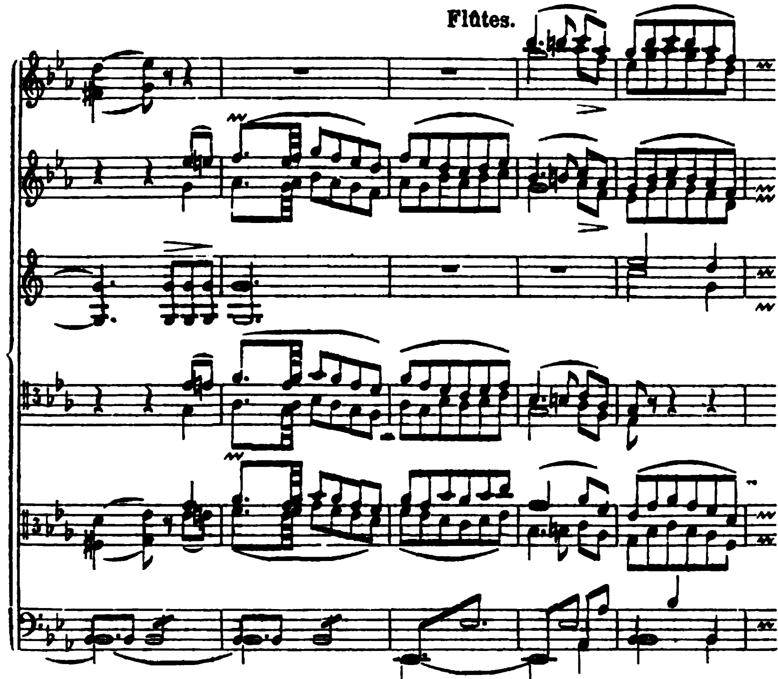


die ersteren im Einklange die Melodie führend.

* S. 45 der Partitur.

Das letzte Beispiel entlehnen wir aus Spontini's Vestalin, aus dem Morgenhymnus der Priesterinnen* im ersten Akte. Hier—



* S. 57 der Partitur.



tritt zwar das volle Streichquartett mit vier einleitenden Takten ein, das eigentliche Thema aber (Takt 5) wird nur von Bratschen gegeben, die, bald von Fagotten, bald von Flöten, Klarinetten, Oboen begleitet, die Hauptpartie im Orchester bilden, während die Violinen zu Zwischensätzen verspart werden. Dass jene und nicht die Blasinstrumente als Hauptpartie gelten, erkennt man schon daraus, dass kein Blasinstrument die Melodie vollständig vorträgt, sondern eins das andere ablöst und dabei öfters (z. B. mit den Klarinetten zum ersten, mit den Flöten zum zweiten Mal) willkürlich — nämlich in Bezug auf das Melodische des Satzes eingesetzt wird. Dass ferner hier die Bratschen nicht um tieferer Tonlage willen genommen sind, ist ebenfalls klar; sie gehen bis zum zweigestrichenen *f* hinauf, könnten der Tonlage nach fast durchgängig vollkommen gut, ja zum Theil noch bequemer durch Geigen (wenigstens für die Oberstimme) ersetzt werden. Es ist also klar, dass es dem Komponisten um ihren Klang zu thun war, dessen bedecktes, verhüllteres Wesen ihm der feierlichen, still-jungfräulichen Würde des Vestalenhymnus entsprechend schien. — Ebenso verfährt der Komponist im zweiten Gesange der Vestalinnen, im ersten Finale*, wenn mit dem Anrufe —

* S. 121 der Partitur.

De Vesta chaste prêtresse
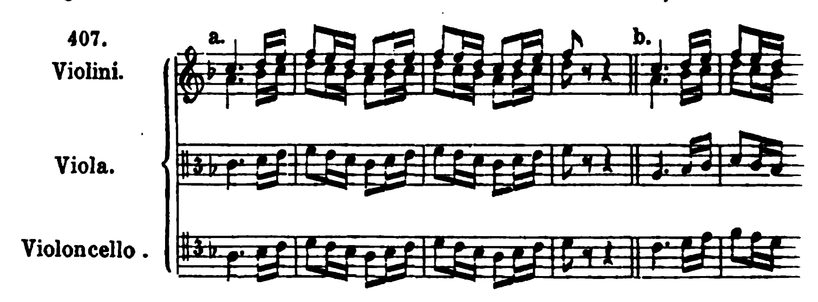
zur Weihe und Krönung des Triumphators geschritten wird. Auch hier führen Bratschen den Gesang und haben sogleich mit dem zweigestrichenen *e-c*, in der bequemsten Geigenlage, einzusetzen. Auch hier werden die Geigen zu den stärkeren Zwischensätzen aufgespart und überlassen den Bratschen durchaus die Führung der Hauptpartie.

Dass übrigens das Aufsparen der Geigen zu den Zwischensätzen ein zweiter Bestimmungsgrund für den Komponisten gewesen, ist nicht zu übersehen. Allein zur Ausführung und zum Hervorheben der Zwischensätze blieben ihm (z. B. durch Zuziehung von Bläsern) mannigfache andere Mittel, und er würde sich blos um ihretwillen nicht das Hauptorgan des Orchesters versagt haben, wenn ihm nicht die Bratschen charakteristischer für den Ausdruck des Momentes erschienen wären.

Die Bedeutsamkeit aller in diesem Abschnitt aufgewiesenen Gestaltungen ist nicht zu verkennen. Wer dieser Gestaltungen unkundig wäre, oder sich eigensinnig ihrer enthalten wollte, würde eine unberechenbare Reihe von charakteristischen Wirkungen einbüssen, ja bisweilen bei den einfachsten Aufgaben in Verlegenheit sein. Wie wollte er z. B. die Fortestelle in Nr. 398 im Quartett gestalten? Sollte die Bratsche zum Bass treten? — oder mit der ersten Geige Oktaven bilden —



zu schreierischer Verdoppelung? oder statt dessen die zweite Geige überladen? oder wollte man ihr das Violoncell, —



wie bei a., zur Unterlage, oder — was wegen der überlegenen Helligkeit und Kraft desselben jedenfalls vorzuziehen wäre — zur

Oberstimme geben, wie bei b.? Dies wäre noch die beste Gestaltung von allen vorgeschlagenen; aber auch sie verbände zwei ungleichartige Organe, wo man gleichartigen Klang braucht, schwächte und verdumpfte den Bass. — Oder wollte man endlich der Bratsche eine eigene Figur geben und dadurch dem einfachen Satze seine Klarheit entziehen? — Man erkennt, dass nur die Theilung der Bratsche das Rechte giebt und dass in vielen Fällen, z. B. wo mehr als vier Stimmen gebraucht werden, ohne Stimmvermehrung gar nicht auszukommen ist.

Demungeachtet wollen wir eingedenk bleiben, dass jede Theilung der Quartettpartien oder jede längere Auslassung einer dieser Partien nur als Ausnahme gelten kann. Die Theilung einer Partie schwächt sie, die Theilung mehrerer Partien droht, die gedrungene, wohlabgewogene Kraft des Quartettes aufzulösen und zerflattern zu lassen; was ein fester, kräftiger Körper sein sollte, um für sich zu bestehen oder den Kern für das ganze Orchester abzugeben, löset sich gleichsam gasartig auf, fähig, wie Schimmer und Duft unseren Sinn zu umschweben, aber nicht mehr einen selbständigen Gedanken, als eben den des Vorschwebens und Schimmerns, bestimmt hinzustellen. Und selbst diese Vorstellung wird um so mehr geschwächt und bedeutungslos werden, je häufiger man zu ihr greift. Denn es liegt in der Natur dieser Auflösungen, dass sie einander ähnlich sein müssen; sie können fast nur aus Verdoppelungen bestehen, da man nicht leicht über vier reale Stimmen hinausgeht, und wenn man es wollte, seine fünf oder mehr Stimmen gern auch energisch — also mit fester und starker Besetzung durchführt*.

VIII. Kapitel.

Ausdrucksweisen des Streicherchors.

§ 36. **Die Komposition für den Streicherchor.** Bei der Komposition für Streichinstrumente kommt es nächst der technischen Kenntniss der einzelnen, ihrer Zusammenstellung und der Aufgabe, die innerhalb des Chores im Allgemeinen jedem Instrumente zufällt, nun zunächst auf die Prüfung an: was man von ihnen allen verlangen kann und wie man sie zu gebrauchen hat, damit sie den

* Hierzu der Anhang N.

verschiedenen dem Komponisten sich darbietenden Intentionen entsprechen. Vieles hier in Frage kommende ist bereits im vorigen Kapitel theils mitgetheilt, theils vorbereitet worden, und wir werden uns darauf berufen und stützen können*. Ein Theil unserer Betrachtungen wird durch Rückblick auf die Anschauungen erleichtert und erhellt werden, die wir von der Natur und Wirkungsweise der Blasinstrumente im achten Buch der Lehre gewonnen haben. Der durchgreifende Gegensatz, der im Wesen der Streich- und der Blasinstrumente gegeben ist, wird die einen an den andern erläutern.

Zwei Hauptmomente der Charakteristik sind uns an den beiden Hälften des Orchesters schon bekannt geworden.

Das Schall- und Klangwesen

ist im Streicherchor bei weitem weniger mächtig und mannigfach ausgebildet, als im Bläserchor. Das einzelne Blasinstrument, wie der volle Chor der Bläser, hat im Allgemeinen stärkeren und ganz besonders ausdauernder starken Schall, als das einzelne Streichinstrument oder der Chor der Streichinstrumente. Mag die Geige in einem einzigen Momente, besonders auf ihrer rauheren *G*-Saite, stärker ansprechen, als einzelne Blasinstrumente, z. B. die Flöte in der Tiefe und Mitte: so ist doch die höchste Kraft des Streichinstrumentes eben nur auf einen Moment beschränkt, sie ist (wie wir sie S. 257 bezeichnet haben) nur eine Schlagkraft; denn um sie hervorzubringen, muss der Bogen möglichst schnell über die Saite geführt, — gerissen werden. So auch verhält es sich mit dem Chor der Streicher im Gegensatz zu den Bläsern. Einen Augenblick lang kann ein vollgriffiger Schlag — oder etwa ein Einklang auf den leeren Saiten den ganzen Chor der Bläser, mit Trompeten, Pauken und Posaunen, durchdröhnen; aber eben nur einen Augenblick lang, während die Schallkraft der Bläser fortdauert oder auch anschwillt.

Der Klang des Streicherchors ist ebenfalls nicht so bestimmt charakterisiert und nicht so mannigfaltig als der des Bläserchores; die verschiedenen Schattierungen des Auf- und Niederstriches, des Spieles am Steg, in der Mitte und über dem Griffbrett, selbst des Flageolett- und natürlichen, des Sordinenspieles und des ungedämpften, sowie der verschiedenen Streichinstrumente unter einander

---

* Ueberhaupt ist der Inhalt der vorangegangenen und der nachfolgenden Betrachtungen so eng zusammenhängend in der Sache, dass auch die Scheidung im Lehrgang nicht in absoluter Schärfe und Nothwendigkeit hat erfolgen können. Nothwendig war nur Scheidung und Abtheilung überhaupt, schon um der grossen Masse des theils zu Merkenden, theils zu Erwägenden und zu Uebenden sicherer und leichter Herr zu werden.

— sind gleichsam nur Grade derselben Farbe oder leise Beimischungen, während Oboe und Flöte, Trompete und Klarinette, Fagott und Posaune u. s. w. greiflich verschiedene Farben- oder Klangcharaktere bieten.

Auf der anderen Seite ist im Streichquartett das Tonwesen bis zu einer fast unbegrenzten Anwendbarkeit und Leichtigkeit ausgebildet. Alle Tonabstufungen sind erreichbar; Tonverbindungen, Tonfiguren aller Art stehen ungleich zahlreicher und leichter zu Gebote, als bei den Bläsern; die Bewegung kann in einer den Bläsern nur selten vorübergehend möglichen Leichtigkeit und Schnelligkeit erfolgen — und zwar ebenso im leisesten Piano als im Forte; endlich — dies ist wichtig — sind die Ausübenden an Streichinstrumenten bei weitem weniger und später der Erschöpfung ausgesetzt, als die Bläser, da bei jenen nur Finger und Arm, bei diesen Brust und Lippen in Thätigkeit gesetzt werden.

Indem wir diese schon bekannten Verhältnisse zusammenfassen, können wir uns über die Aufgabe der Streichinstrumente leicht und sicher aufklären. Wir sprechen als oberste Grundsätze für diese, wie für jede Klasse von Organen aus:

> dass jedes Organ mit dem, was es am besten vermag, auch am besten in Wirksamkeit kommt,

und dass es ferner

> mit diesem seinem besten Vermögen auch das, was ihm nach anderen Seiten hin abgeht, möglichst zu ersetzen hat;
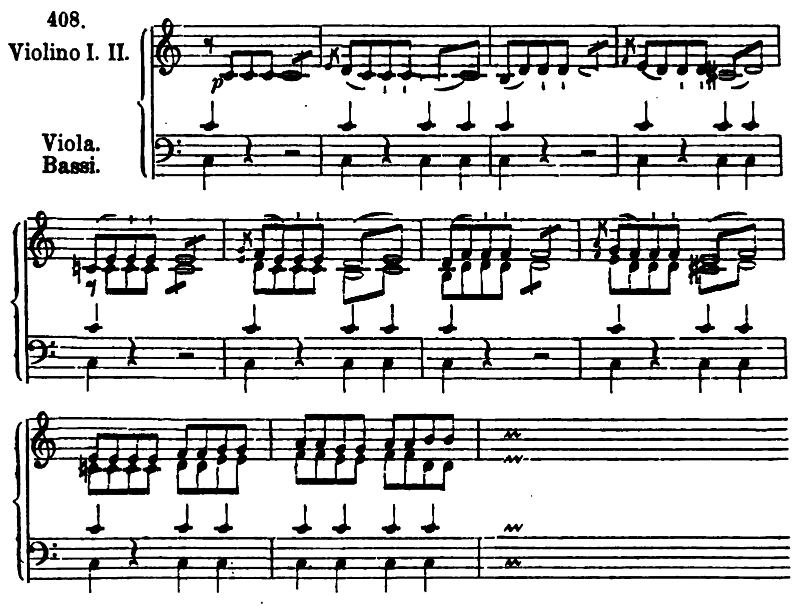
Grundsätze, die jetzt — wo der grosse Gegensatz von Blas- und Saiteninstrumenten belehrende Vergleiche bietet — tiefer erkannt und angewendet werden können, als früher.

Fragen wir nun nach dem Charakter und der Aufgabe der Streichinstrumente, so dürfen wir als ersten Charakterzug derselben
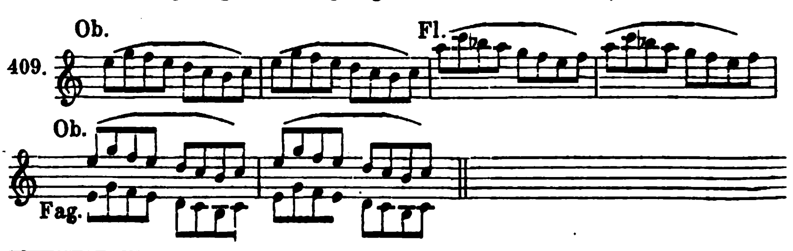
A. Beweglichkeit

aussprechen. Die Streichinstrumente können sich am besten bewegen und darum bewegen sie sich am liebsten, darum — von der anderen Seite angesehen — denkt der Komponist an sie, sobald er Bewegung braucht. Dies wird sogleich in allen zunächst für Streichinstrumente (oder besser gesagt: aus ihnen heraus) erfundenen Sätzen klar; die Schwierigkeit des Beweises kann hier nur darin liegen, dass sich zu viel Beläge anbieten, unter denen man zu wählen hat. Nehmen wir also zunächst Mozart's Ouvertüre zu *Così fan tutte*, so kann das Presto, das sich wie aus Nichts

zusammenscherzt, gleich dem Tagestreiben der flatterigen vornehmen Welt, gar nicht anders anfangen, als mit dem lustigen Geflirr der Geigen, denen der Hauptsatz —



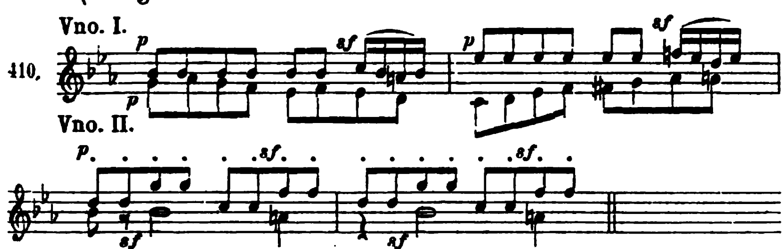
gehört. Kein Blasinstrument würde sich in dieser so weit geführten Bewegung vortheilhaft zeigen*, es würde nicht Leichtigkeit und Anspruchslosigkeit genug dazu haben, würde schon durch seinen charakteristischen Klang eine Bedeutung hineinlegen, die Mozart nicht im Mindesten gewollt hat. Dies zeigt sich gleich im zweiten (oder dritten) Gedanken des Hauptsatzes. Hier geht die einmal angeregte Bewegung in die Bläser über, —



* Dass die Klarinetten und in höheren Tonlagen noch leichter die Flöten dergleichen ausführen können, dass sie es in Arrangements der Orchesterwerke für Harmoniemusik oft müssen, beweist noch nicht, dass es ihnen eigenthümlich zusagend ist. Jeder Tonsetzer sieht augenblicklich, wie vieles Vortheilhaftere man den Klarinetten geben könnte, wenn man ihnen den Hauptsatz geben wollte.
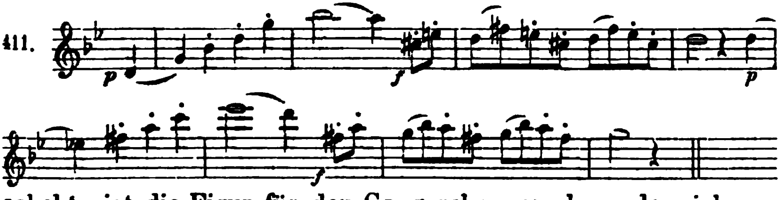
aber sie ist singender geworden und vertheilt sich unter Oboe, Flöte und wieder Oboe mit Fagott, so dass jedes Blasinstrument nur eine beschränktere Bewegung erhält, seinen Antheil gleichsam wie einen Einfall dem anderen zuwirft.

Einen ebenso treffenden Beleg bietet das Allegro der Ouverture zur Zauberflöte*. Es ist bekanntlich fugiert, folglich kann man schon voraussehen, dass das Thema und überhaupt die Fugenarbeit (wir geben hier —
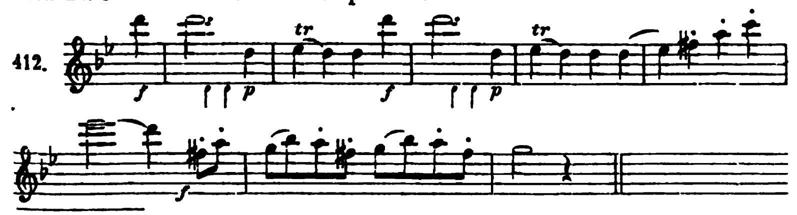


nur den Gefährten mit dem Gegensatze) sich auch den Bläsern mittheilen wird. Allein es gehört zu Anfang und durch den ganzen Satz vorzugsweise dem Quartett an und tritt nur vorübergehend und niemals vollständig in den Bläsern auf, sondern nur mit der ersten Hälfte**.

Noch entschiedener zeigt sich dieser Hang zur Beweglichkeit in den Gängen. Hier bietet Mozart's *G*moll-Symphonie*** in ihrem Finale ein überwiegendes Beispiel. Im Hauptsatze, den die erste Violine so —



anhebt, ist die Figur für den Gang schon gegeben, der sich aus dem zweiten Theile des Hauptsatzes —
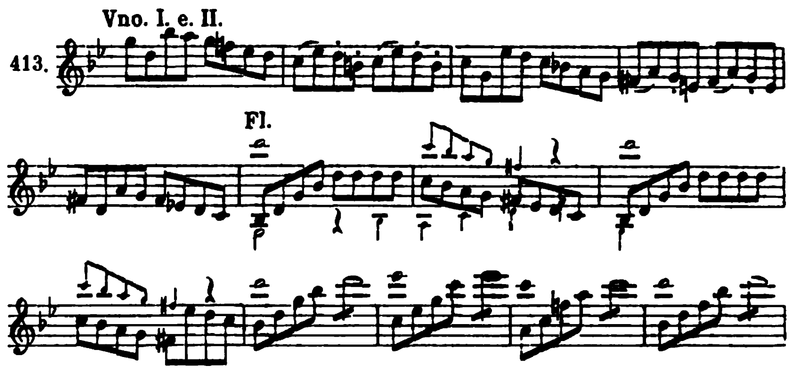


* Die Mozart'schen Ouverturen in Partitur bei Schlesinger in Berlin.

** Nur die Fagotte machen eine in der folgenden Abtheilung zu besprechende Ausnahme.

*** S. 45 der Breitkopf-Härtel'schen Partitur.

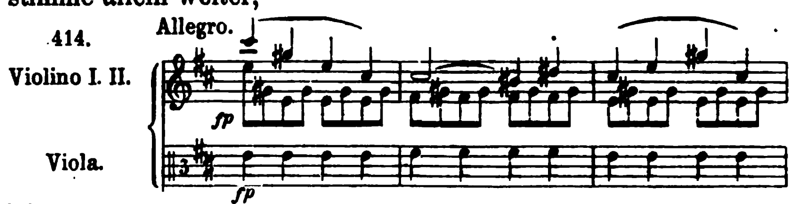


in dieser Weise —
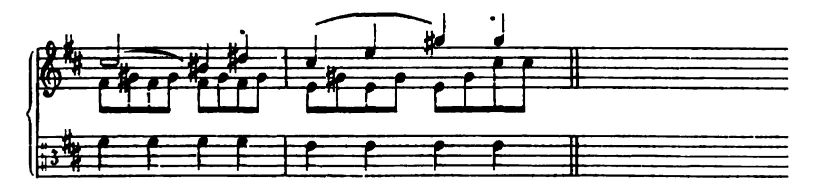


entwickelt, während die Bläser (die Flöte ungerechnet, die oben angedeutet ist) nur einfach begleiten und sich erst nach obigem Theil des Ganges drei Takte lang den Geigen anschliessen. Von da ab wird die Bewegung noch einundzwanzig Takte weit im Quartett fortgesetzt, bald in den Bässen, bald in den Mittel- oder Oberstimmen. — Mag auch so weit erstreckte Bewegung im Orchester selten sein, der vorliegende Fall deutet im vollsten Maasse an, was man in unzählig anderen in beschränkterem Raume bestätigt finden wird. Man überzeugt sich an ihm sogleich, dass eine gleiche Bewegung in der Harmoniemusik durchaus charakterwidrig, unpassend, ja unter Umständen unerträglich sein würde.

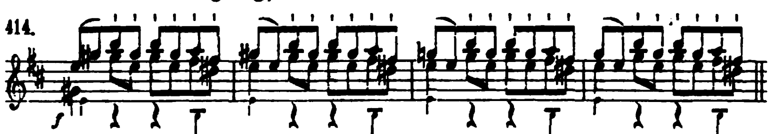
Am stärksten bewährt sich das Bewegungsprinzip, wenn es sich nicht auf eine Stimme beschränkt, sondern das ganze Quartett oder einen grösseren Theil desselben ergreift. Hier soll uns Haydn's grosse *D* dur-Symphonie die Belege liefern. Sie ist durchweg, namentlich in ihrem ersten Satze und im Finale, von sprühender Laune und aufgeregter Lebendigkeit beseelt; und da musste denn schon das Quartett eine vorzügliche Rolle spielen. Greifen wir nun gleich in den zweiten Theil des ersten Satzes hinein, so finden wir bald* beide Geigen, bald die zweite in Bewegung gegen Bläser und Bässe, die das Thema vortragen oder unterstützen. Dann gehen die Oberstimmen des Quartetts mit bewegter Mittelstimme allein weiter, —
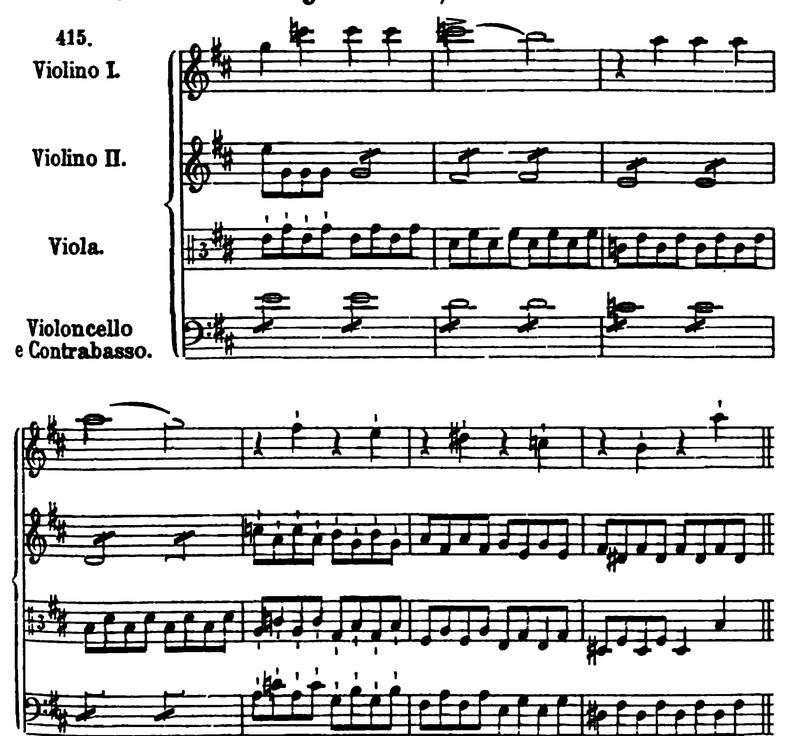


* Breitkopf und Härtel'sche Partiturausgabe Nr. 2, S. 9 u. f.



oder beide Geigen haben gegen die einfachen Unter- und Bläserstimmen die Bewegung, —



bis diese sich im folgenden Takt allen Stimmen des Quartetts mit Ausnahme der ersten Geige mittheilt, —



und so die Achtelbewegung vierundfünfzig Takte weit bis an das Ende des zweiten Theiles*, erstreckt; wie sich von selbst ver-
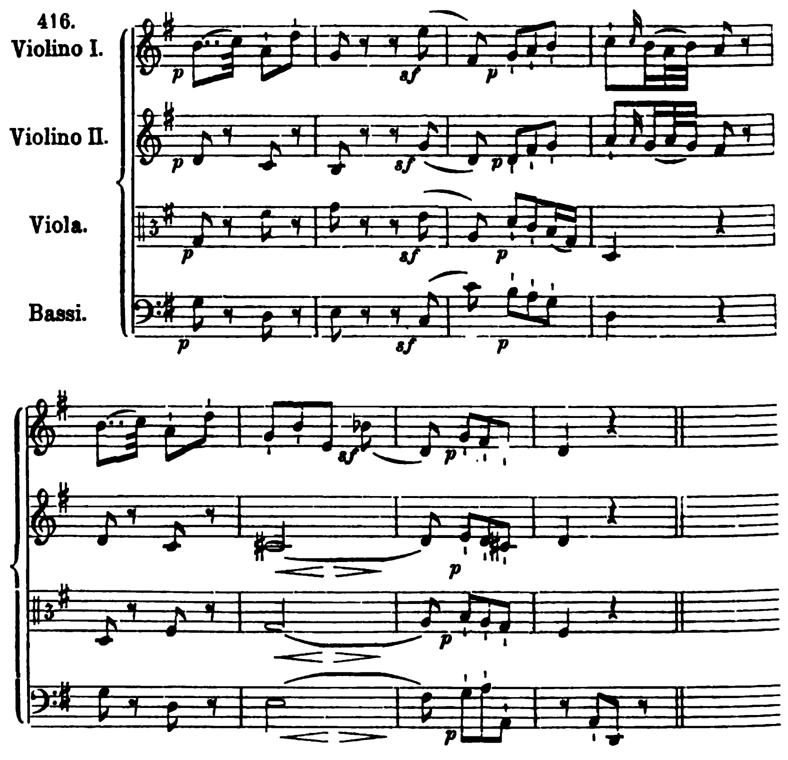
* Der Satz hat Sonatenform.

steht, in mannigfachem Stimm- und Figurenwechsel, aber stets im Quartett. Allein es sind nicht blos die Achtel, die den Charakter der Beweglichkeit zeigen; er zeigt sich überall, wo Anlass ist, z. B. in den Viertelschlägen der Bratsche in Nr. 413, statt deren Blasinstrumente aushaltende Gänge oder gemischte Dreiviertel- und Viertelnoten genommen hätten.

Mit dieser Beweglichkeit hängt
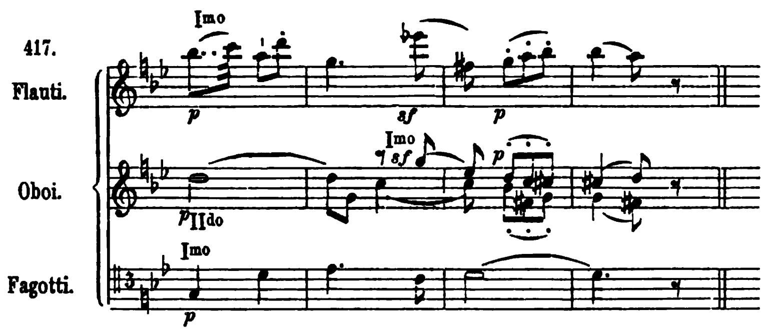
B. Leichtigkeit

der Begleitung, — oder, wenn die Bewegung in dieser ihren Hauptsitz hat, in der Melodie selbst zusammen. Hier dient gleich unser erstes Beispiel Nr. 407 zum Belag, nicht weniger der Hauptsatz des Andante in der obigen Haydn'schen Symphonie, der zuerst von den Streichinstrumenten so —
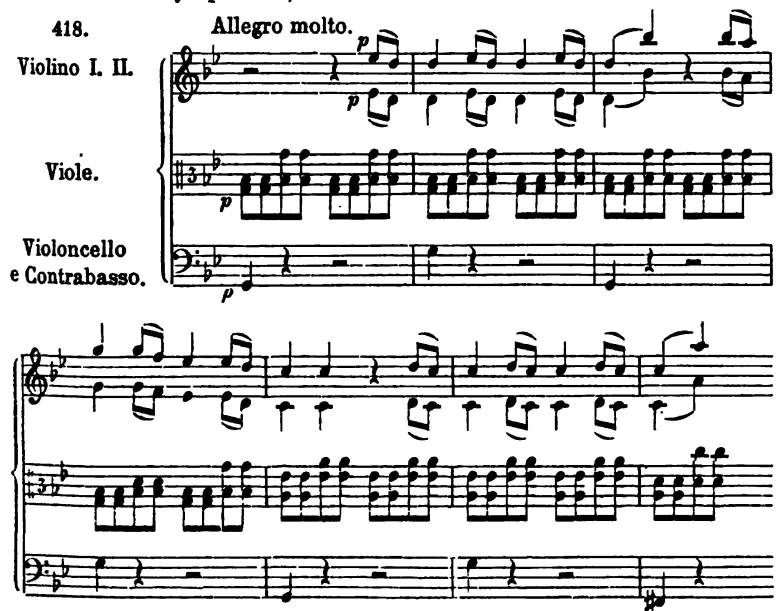


vorgetragen, dann in den Bläsern von Flöte, Oboen und Fagott so* —

* S. 19 und 21 der Partitur.



dargestellt wird. Man darf sich nicht damit abfinden, dass der Komponist den Satz hat anders und gerade in Moll und gebunden darstellen wollen. Entweder war dies seine Absicht, und dann boten sich ihm die Bläser als die zum Aushalten geeigneteren Organe an, wie die Streichinstrumente als die leichteren und beweglicheren; oder er wollte das Thema den Bläsern geben, und dann gestaltete es sich nach deren Weise um. Das Wahre wird wohl sein, dass beide Vorstellungen im Komponisten gleichzeitig vorhanden gewesen. — Uebrigens tritt gleich nach jenem Satze (Nr. 417) das Quartett in voller Bewegung auf.

Das letzte Beispiel für die Leichtigkeit und Beweglichkeit des Quartettes liefere der Hauptsatz vom ersten Allegro der Mozart'schen *G*moll-Symphonie, der in dieser Weise —
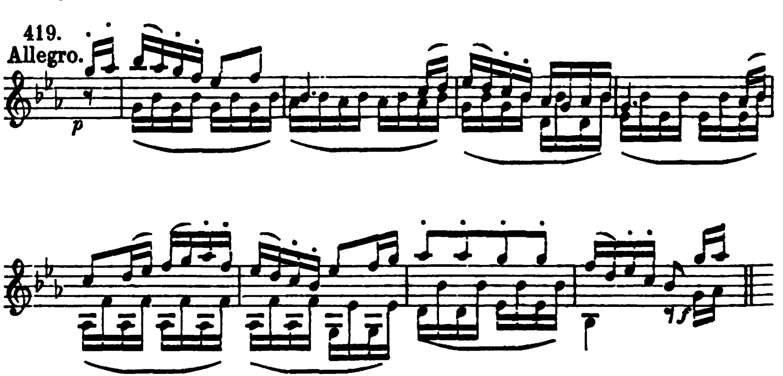


einsetzt. Die Begleitung ist beweglich in der Mittellage, leicht in der Unterstimme, die Melodie bei aller Wärme und Bewegtheit des Gemüthes, die aus ihr wie aus der ganzen Komposition herausdringt in das Gemüth des Hörers, leicht geführt durch die Figurierung des Anfangstones, durch den gleitenden Rhythmus, durch die eingestreuten Pausen.

Diese Leichtbeweglichkeit, die wir als Grundzug im Charakter des Quartettes erkannt haben, äussert ihren Einfluss nach allen Seiten. Von ihr aus geht die

C. Zusammenziehung von Quartettstimmen,

also die Zurückführung des Quartettes auf drei oder zwei Partien aus, ohne dass es durch Auslassung oder längeres Pausieren einer Stimme oder mehrerer geschwächt werden müsste. Hier kann unter vielen anderen schon der obige Satz Nr. 418 oder der Hauptsatz aus dem Finale von Mozart's *Es*dur-Symphonie* als Beispiel dienen, der blos mit erster und zweiter Violine einsetzt, —



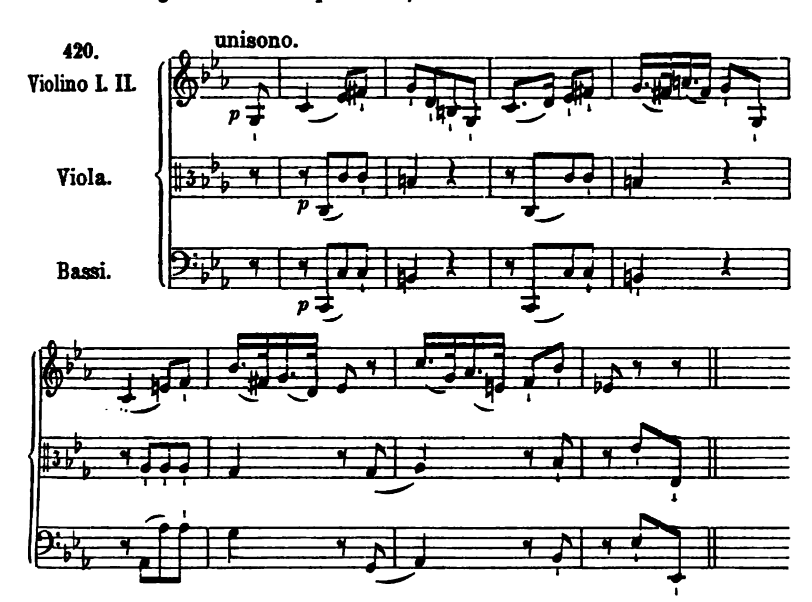
dann in der Weise im Forte wiederholt wird, dass die zweite Violine mit der ersten in Oktaven geht, Bratsche und Violoncell eine Oktave tiefer als oben dieselbe Begleitung nehmen und der Bass (der für solche Bewegung zu schwer sein würde) in Achteln auf den Taktgliedern mitgeht. So ist also auch das volle Quartett zweistimmig.

Nur noch ein Beispiel entlehnen wir aus Haydn's *Es*dur-Symphonie**, deren Andante seinen ersten Theil so —
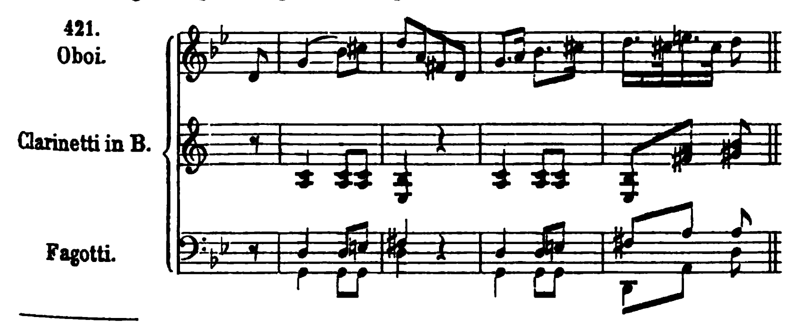
---

* S. 44 der Breitkopf-Härtel'schen Partitur.

** Breitkopf und Härtel'sche Partiturausgabe Nr. 1, S. 18.



anhebt, also bei vollem Gebrauch des Quartettes nur zweistimmig. — Man stelle sich alle diese Sätze für Bläser geschrieben vor, so wird man von diesen weder die Leichtigkeit noch die Beweglichkeit gleich vortheilhaft erlangen können, so wird man — wenn sie durchaus in Harmoniemusik übertragen werden sollten — sich gedrungen fühlen, die Begleitung, wenn auch möglichst leicht, doch in vollen Akkorden zu führen. Niemandem, dem Klang und Wesen der Blasinstrumente* anschaulich geworden, wird es beikommen, den vorstehenden Satz, wie wir ihn in Nr. 420 vor uns haben, etwa auf Klarinette und Fagott (einfach oder verdoppelt) zu übertragen; er würde eine höhere Lage und jedenfalls vollstimmige Begleitung — wenigstens wie die nachstehende —
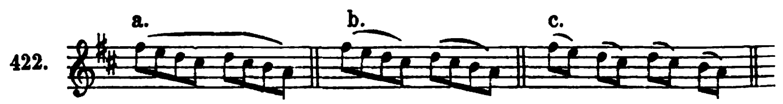


* Der Name »Harmoniemusik« ist insofern bezeichnend für die ihnen gebührende Behandlung.

wählen, vielleicht die Melodie noch höher legen und Hörner, vielleicht auch noch ein Bassinstrument hinzuziehn.

Wenden wir uns nun auf die einzelnen Stimmen des Quartettes zurück, so wissen wir bereits, dass jede derselben — zumeist die Violinen, dann Bratsche und Violoncell, am wenigsten allerdings der Kontrabass, — der feinsten und reichsten Abstufungen von Stärke und Schwäche, Binden und Abstossen fähig sind, mehr wie irgend ein anderes Instrument, und dass mit Hülfe dieser Mittel, die man die

D. Stricharten

nennt, dem Rhythmus eine Feinheit und Bestimmtheit, der Melodie eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks geliehen wird, die in gleichem Grade wieder keinem anderen Organ gelingen können. Nehme man die einfachste Tonfolge als Beispiel, so ist ihr Sinn ein verschiedener, wenn wir sie, wie bei a., ganz oder, wie bei b. und c., —



Theil für Theil binden (*legato*, *lié*), oder sie ganz einfach mit Auf- und Niederstrich für jeden Ton, wie hier bei d. —



(wo *fis*, *d*, *d* und *h* niedergestrichen werden, *e*, *cis*, *cis* und *a* aufwärts), oder in einem einzigen Nieder- oder Aufstrich ihrer mehrere, aber mit Nachdruck (durch die bogenführende Hand), auf jedem Ton, wie bei e., oder abgesetzt, aber mit energischer Angabe (*staccato*), wie bei f., oder abgesetzt und leicht angegeben (*sciolto*, *détaché*, vergl. S. 256), wie bei g., vortragen, oder Binden und Stossen in mannigfachster Weise, z. B.
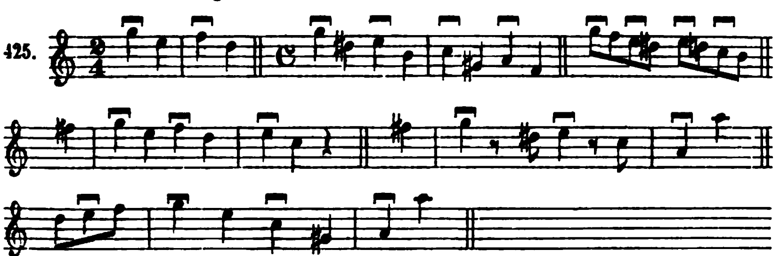


mischen. Allerdings sind diese Formen der Betonung und Bewegung auch anderen Instrumenten erreichbar, aber keinem so leicht und in solcher Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit, als den Streichinstrumenten. Es ist daher nothwendig, dass diese Stricharten dem Komponisten bei dem Satze für das Quartett vorschweben und von ihm zur charakteristischen Ausbildung der

Stimmen benutzt werden. Im Allgemeinen ist Folgendes darüber zu bemerken.
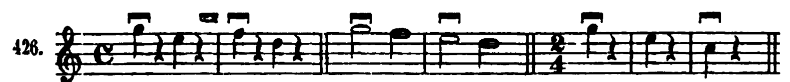
Erstens. Jeder Ton erhält, wenn der Komponist nicht anderes bestimmt hat, seinen besonderen Strich, und zwar der erste im Takt den Nieder-, der zweite den Aufstrich, u. s. w.

Diese Spielweise (Nr. 423 d.) ist am geeignetsten für die Ausübung des Forte, weil der Spieler jedem Ton so grossen Bogenstrich zuertheilen kann, als Geltung der Noten und Tempo erlauben. Eine besondere — aber ausdrücklich mit ⊓ ⊓ über jeder Note oder mit *martellato* (S. 259) vorzuschreibende — Abart ist die, jeden Ton im Niederstrich, also in der schärfsten und stärksten Weise zu nehmen.

Zweitens. Weil der Niederstrich die Saite am entschiedensten fasst und ansprechen lässt, wird er — wenn nicht ausdrücklich etwas Anderes vorgeschrieben ist — vor allem der ersten Note im Takt und bei zusammengesetzten Taktarten jeden Haupttakttheil*, sowie bei weiterer Gliederung jedem ersten Tongliede zuertheilt. Die folgenden Sätze —
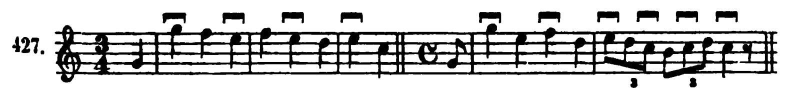


werden auch ohne ausdrückliche Bezeichnung so gespielt, wie hier die Zeichen bestimmen. Selbst dann, wenn nur Haupttheile, oder nur sie mit Hauptnebentheilen abwechselnd gespielt werden, z. B.



wird stets mit Nieder- und Aufstrich gewechselt, wofern nicht ein Anderes vorgeschrieben ist.

Drittens. Ganz ebenso verfährt man bei dreitheiliger Taktart oder Gliederung; man geht, wie hier, —



* Den sogenannten guten Takttheilen, im Gegensatze zu den sogenannten schlechten. Allg. Musiklehre S. 105.

davon aus, dem ersten Haupttakttheil den Niederstrich zu geben, und wechselt nun Note für Note mit Nieder- und Aufstrich.

Viertens. Jede besonders verlangte Strichart hat die Bedeutung eines Motivs (und zwar eines rhythmischen), da sie ja ein Ausdruck, eine Intention des Komponisten ist; folglich darf sie, wie jedes Motiv, nicht willkührlich, nicht zu bald und zu häufig gegen andere Stricharten aufgegeben werden. Die kleinen Sätzchen in Nr. 424 sind, wenn auch im kleinsten Raume, folgerecht und insofern gut gebildet. Wollte man ihre Stricharten durcheinanderwürfeln, z. B. so, —

428. 

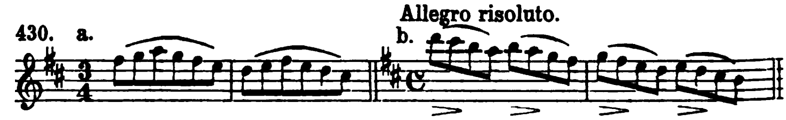
so würde ein Motiv das andere und eine Wirkung die andere verdrängen.

Uebrigens erschwert auch unregelmässige Mischung der Stricharten die Ausführung, die um so leichter, sicherer, wirksamer wird, je gleichmässiger die Bogenführung sich gestaltet.

Fünftens. Je mehr Noten mit einander gebunden werden sollen, desto mehr vertheilt sich das Gewicht des Bogens, desto weniger ist also Forte oder Fortissimo zu erreichen. Die höchste Stärke erlangt man, wie S. 342 gesagt, wenn der ganze Bogenstrich auf eine einzige — oder auf jede Note verwendet werden kann. Am nächsten kommt die Verbindung von möglichst wenig Noten in raschem Zuge, z. B. hier, —

429. 

wo das, was am Gewicht des Striches auf einen Ton verloren geht, durch die Tonfolge und deren Wirkung ersetzt wird*. Grössere Reihen gebundener Noten, z. B. hier bei a., —

430. 

können nicht so stark wie die vorigen Gruppen oder gar wie einzeln gestrichene Töne herauskommen; höchstens kann bei schnel-

* Die erste Note würde, wie sich von selbst versteht, den Niederstrich erhalten, aber die erste Tongruppe (*d—e—fis*) ebenfalls, weil sie den gewesenen Hauptheil trifft; die zweite, auf das vierte Viertel fallende Tongruppe (*fis—g—a*) hätte Aufstrich, und der folgende Niederstrich träfe wieder den Hauptheil des neuen Taktes. Durch die ohnehin gerechtfertigte Abweichung bei der ersten Tongruppe (die nach der Reihenfolge hätte den Aufstrich erhalten sollen) ist das Ganze wohlgeordnet.
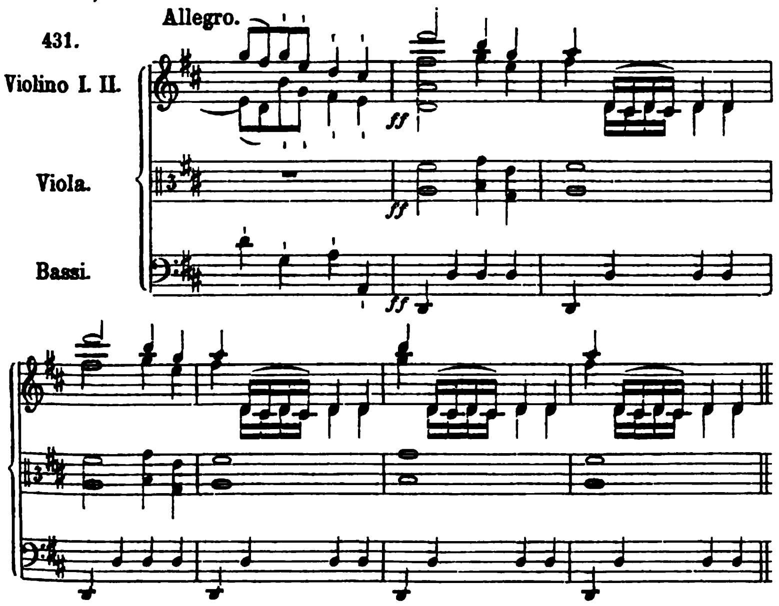
lerer Tonfolge die erste Note jeder Gruppe betont werden, wie oben bei b. die Bezeichnung angiebt.

Sechstens endlich kann die Strichart in eine an sich nicht schwere Tonfolge schon dadurch Schwierigkeiten bringen, dass sie eine sehr verwickelte ist und die Bogenführung verkünstelt und verwirrt. Auch hier also werden wir auf den Vorzug der Einfachheit zurückgewiesen.
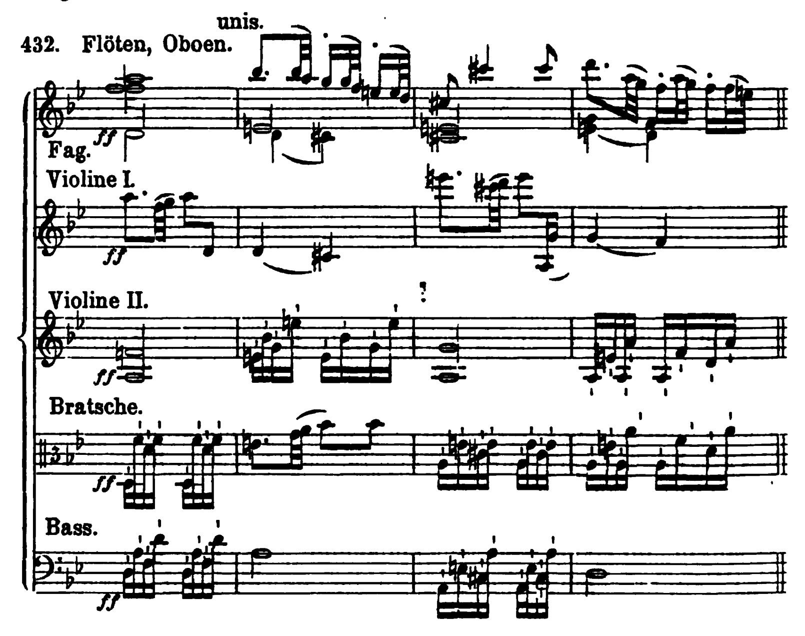
Die hohe Ausbildung zu jeder Art von rhythmischer Bewegung, verbunden mit der Leichtigkeit, alle Arten von Tonverbindungen hervorzubringen, die den Streichinstrumenten vor allen anderen Organen eigen ist, hat natürlich auch Einfluss auf die

E. Melodiebildung.

Die Kantilene der Streichinstrumente — und vorzugsweise die der Violine — bildet sich gern frei, keck und leicht aus, mehr wie die irgend eines anderen Organes, weil es ihr mehr als irgend einem anderen möglich ist und die einzelnen Momente derselben, die einzelnen Töne, nicht so volle Befriedigung gewähren, als der gesättigtere oder sonst reizendere oder eigenthümlichere Klang anderer Organe. Dies kann aller Orten in den mannigfachsten Gestalten und Aeusserungen beobachtet werden. Einen kleinen Zug davon giebt schon in Nr. 416 die erste Geige mit ihrem launisch willkührlichen Schritte von *b* nach *d* vom sechsten zum siebenten Takt, oder Haydn in seiner *D* dur-Symphonie, S. 3 der Partitur, —



oder in derselben im Andante unmittelbar nach dem in Nr. 417 mitgetheilten Satze —



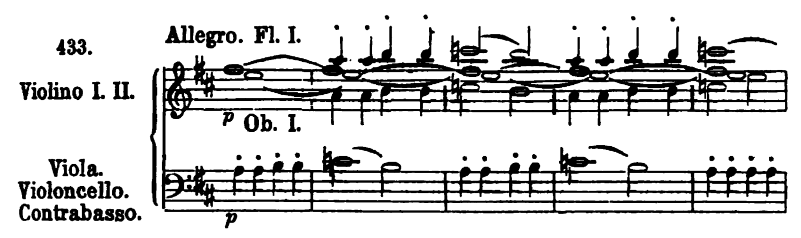
(die Klarinetten gehen in der höheren Oktave mit den Fagotten, Trompeten, Hörner und Pauken sind ebenfalls dabei), und Gleiches, bald kühn und scharf Eingreifendes, bald leicht Scherzendes und Gaukelndes kann wie gesagt bei allen kundigen Tonsetzern nachgewiesen werden. Schwerlich ist je ein Blasinstrument so geführt worden, wie die erste Geige in Nr. 432; die Bläser schliessen sich eher der Weise der Singstimmen an und finden ihre höchste Befriedigung in dem im engeren Sinne Sangbaren, wie wir Th. I, S. 579 und jetzt S. 121 angedeutet haben.

Bis hierher haben wir das eigenthümliche Vermögen der Streichinstrumente betrachtet. Zuletzt müssen noch die
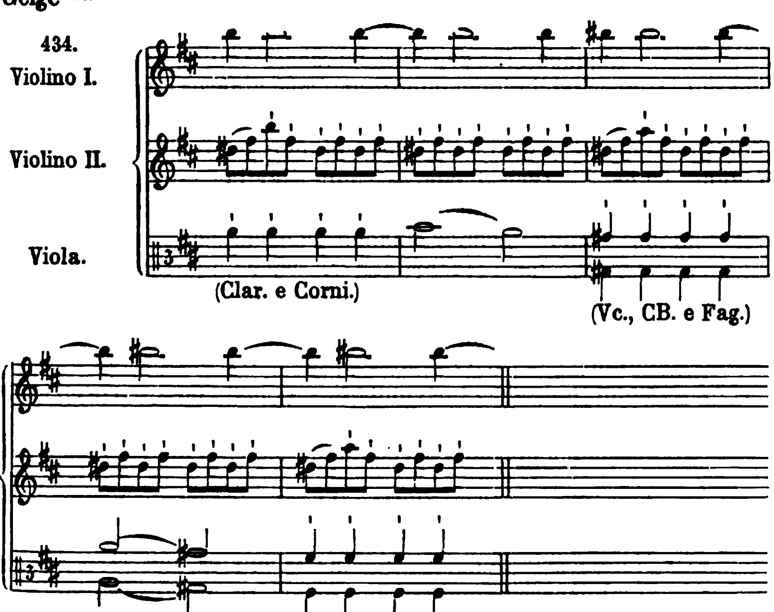
F. Spielweisen

oder vielmehr Tonfiguren erwähnt werden, durch die das Streichinstrument seinen Mängeln, namentlich seinem Mangel an aushaltender Schallkraft und überhaupt an gesättigtem Schall und Klang abhilft.

Das Streichinstrument kann (S. 256) allerdings seine Töne beliebig lang ausziehen, aber weder vollkommen gleichmässig, noch stark. Diese lang gehaltenen Töne können daher im Piano, z. B. in dieser Stelle —



unserer Haydn'schen Symphonie (S. 335 f.), fein aushalten. Soll aber der aushaltende Ton eindringlicher werden, so muss man ihn wiederholen, entweder in der unbestimmt ineinanderwischenden Form der Synkope, wie Haydn in demselben Satze die erste Geige —



gegen die hier angedeuteten Stimmen und die aushaltenden Flöten und Oboen festhält, — oder in schnelleren oder langsameren Tonwiederholungen, oder im Tremolo.

Auch hier entscheidet die Schnelligkeit der Tonwiederholung über den Stärkegrad. Ist die Bewegung nicht zu lebhaft, so dass auf die einzelnen Striche ein durchgreifender Bogenzug verwendet werden kann (höchstens Sechszehntelbewegung im *Allegro moderato*), so kann der Ton stark gegeben werden; ist die Bewegung zu schnell, so dass nur kurze Striche möglich sind, so ist auch kein erheblicher Stärkegrad erreichbar. Dies gilt namentlich von dem bereits S. 271 erwähnten Tremolo, selbst wenn es vom

ganzen Streicherchor ausgeführt wird. Das Erbeben so vieler Stimmen kann uns schauerlich und leidenschaftlich aufregend ergreifen, nicht aber so grosse Schallkraft ausüben wie ein kraftvoller von derselben Masse ausgeführter Strich. In hoher Tonlage kann ein solches Tremolo z. B. der Geigen ein unheimliches Geflüster oder Gezischel geben*, oder die Tonwiederholung in mancherlei Formen, z. B.

435. 

der Melodie innerliche Bewegung, Erregtheit, Nüancierung mannichfachen Ausdrucks verleihen; stets aber wird der Stärkegrad von der Zeit abhängig bleiben, die zum Bogenstrich gelassen ist.

§ 37. **Aufgaben für den Streicherchor.** Wir haben nicht umhin gekonnt, die Streichinstrumente mit besonderer Genauigkeit (wie ihre Vielseitigkeit und ihre Bedeutung im Orchester forderte) zu betrachten und zahlreiche Anwendungen derselben zu untersuchen. Um so kürzer dürfen wir uns jetzt bei einigen Uebungen fassen, die dazu dienen können, den Schüler im Satze für Streichinstrumente einheimisch zu machen, ehe er zur Komposition für das volle Orchester vorschreitet. Es wird hier fast nur darauf ankommen, solche Aufgaben zu finden, die sich vorzugsweise für den Streicherchor eignen und zu deren Ausführung keine von der Beachtung des eigentlich zu Uebenden — der charakteristischen Behandlung der Instrumente — abziehende Schwierigkeit sich bietet.

Wir stellen zu diesem Zwecke folgende Formen als Aufgaben:

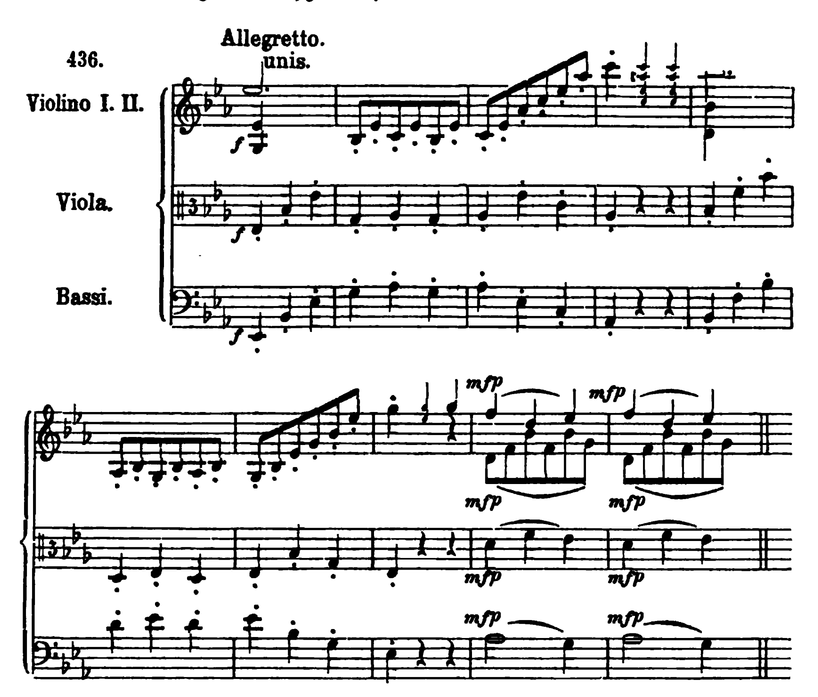
1. Das Menuett.

Das Menuett, in dem Sinne gefasst, wie es seit Haydn ein Bestandtheil unserer Symphonien geworden, bis Beethoven aus ihm das freiere Scherzo bildete, ist uns nach Form und Charakter (Th. II. S. 94) längst bekannt. Der frische, humoristisch erregte und doch auch dem Zarten und Zärtlichen nicht abgewendete Sinn dieser Kunstform findet im Streicherchor das entsprechendste Organ. Werfen wir einen Blick auf das Menuett in Mozart's *Es* dur-Symphonie**, —

---

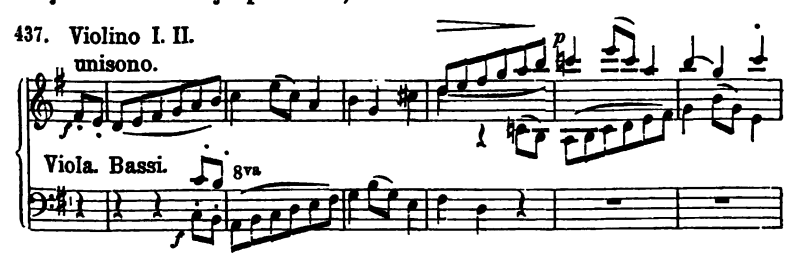
* Daher ist diese Form bei den Opernkomponisten der neueren Schule der stereotype Ausdruck für Geisternähe, Vision u. s. w. — das heisst zu einer konventionellen Formel geworden.

** S. 40 der Breitkopf-Härtel'schen Partitur. Die Bläser sind bis zum achten Takt in Viertelschlägen als Füllstimmen verwendet.



so finden wir, dass der aufgeweckte, frisch-derbe Sinn des Tonstückes durchaus mit dem seines Organes Eins geworden ist; die keck hin- und hergeworfenen Geigen, die sich im festen Einklange so frei emporschwingen, so rührig überall auf dem Platze sind, die Bässe, die so dreist drauf los gehen und sich gar ungestüm in die Oberstimme hineinwühlen, die Bratsche, die Takt 6 zwei Oktaven zu tief hinabfährt, um den Bass unten zu halten, — Alles stimmt ebenso treffend zum Charakter der Kunstform, als es aus dem des Streichquartettes hervorgegangen ist.

Oder blicken wir auf den zweiten Theil des Menuett in Haydn's *G* dur-Symphonie*, —



* Breitkopf-Härtel'sche Partiturausgabe Nr. 6, S. 31.

so sehen wir in gleicher Rührigkeit das Quartett in zwei Partien getheilt, dann die Geigen im Piano wiederholen, was zuvor im Grossen geschehen war. Hier und bei Mozart zeigt sich die Konzentration des Quartettes in zwei Stimmen, in der es (S. 339) seine Schallstärke besser geltend machen kann, als in der Zertheilung in vier und mehr Stimmen; Mozart schreibt das Forte zweistimmig, das Piano vierstimmig.

Im Gegensatz zum Menuett wird das Trio bekanntlich (Th. II. S. 95) zarter gestaltet. Dies überlassen wir dem Versuche des Uebenden.

Die zweite Aufgabe seien

2. Sätze langsamer Bewegung,

also Adagio's oder Andante's, wie sie in Symphonien oder Sonaten als Mittelsätze vorkommen. Wir wissen aus Th. III. S. 316, dass sie in der Regel erste oder zweite Rondoform oder Sonatenform haben, würden aber die erste und zweite Form vorziehen, weil sie bei aller Einfachheit der Gestaltung doch Anlass genug geben zur Satz- und Gangbildung im Sinne des Andante; die ausgedehnteren Formen würden leicht die Einseitigkeit des Streichquartettes empfindlich machen und den Wunsch nach einem Gegensatz durch Blasinstrumente wecken.

Die letzte Aufgabe, die wir stellen, ist

3. eine Ouverture in Fugenform*.

Wir setzen voraus, dass ihr eine Einleitung (Th. III. S. 325) gegeben werde, richten aber unser Augenmerk auf den Hauptsatz, die Fuge.

Diese Fuge soll als Ouverture dienen und wird schon desshalb einen festlichern, oder feierlicheren, anregenden, auf irgend etwas Bedeutsames (eine Feier, ein Kunstwerk, das nachfolgt) vorbereitenden Charakter annehmen. Dieser Charakter wird sich aber nach dem uns jetzt zugewiesenen Organ (dem Quartett) oder vielmehr aus ihm heraus näher bestimmen.

Die Form selbst ist uns bekannt. Sie wird nicht um ihrer selbst willen (wie einst in der abstrakten Fugenlehre Th. II.) geübt, sondern um in ihr das Quartett zu dem vorgesetzten Zwecke zu bethätigen. Aehnlich ist sie besonders von älteren Komponi-
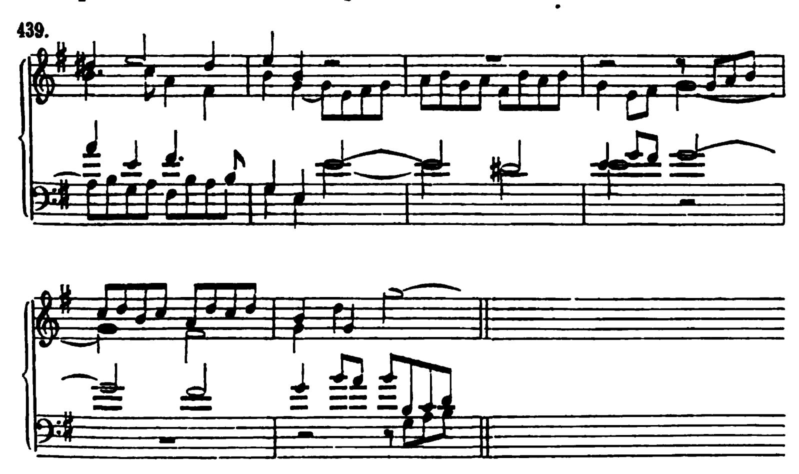
---

* »Ein Vorzug guter Formen besteht darin, dass das geistige Element sich durch solche immer höher auszubilden vermag.« Das mag der geniale Kavallerietaktiker v. Bismarck für unser Zurückkommen auf die Fugenform (S. 234 und hier) sagen, wenn es Jemand auffällig finden sollte.

sten benutzt worden. Händel z. B. bildet den Hauptsatz seiner Ouverture zum Messias fugenmässig, —
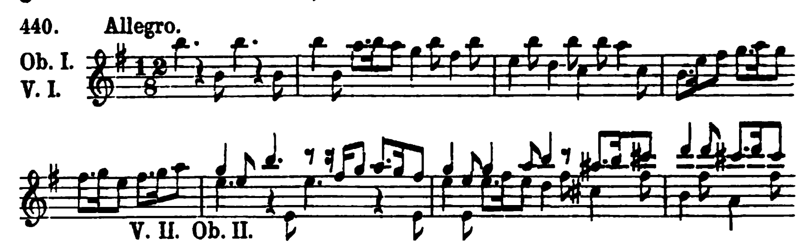


ohne auf die Form auch nur so viel Gewicht zu legen, dass er die erste Durchführung vollständig machte. Hat er die Bratsche zu schwach erachtet, das Thema durchzubringen, oder hat ihn sein Ungestüm hingerissen: genug, nach der Durchführung der beiden Geigen macht er Tutti, indem er den Bässen das Thema giebt. Nun spielt er mit dem beweglichen Theil des Thema's —



weiter, — der fernere Verlauf der Fuge kann hier bei Seite gelassen werden. Noch leichter gestaltet sich der — kaum Fuge, höchstens Fugato zu nennende Hauptsatz in Händel's Ouverture

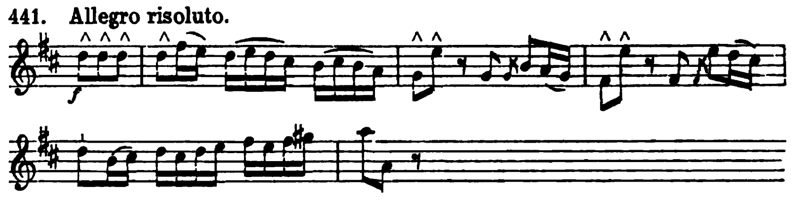
zu seiner Oper Porus*, von der wir nur Thema, Antwort und Gegensatz anführen wollen, —



um an die feine und scharfe, witzig-spitzige Manier zu erinnern, die unsere Alten oft liebten und die allerdings ebenfalls im Sinn der Violine liegt, wenngleich wir sie nicht leicht so oft und entschieden ohne besonderen Grund herauskehren, als hier von Händel geschehen ist.

Wiefern und mit welchem Erfolg der alte Meister dem Sinn seines Oratoriums und seiner Oper in den Ouverturen sich zugewendet, bleibt hier natürlich ausser Betracht. Wir wollen zunächst von ihm lernen, die Fugenform als Mittel zum Zweck zu betrachten, so dass es (wie bei einer ähnlichen Aufgabe, S. 235) nicht zunächst darauf ankommt, dieser Form recht volles Genüge zu thun, sondern mit ihrer Hülfe dem Chor der Streichinstrumente nach seinem Vermögen und Charakter eine günstige Wirksamkeit zu eröffnen.

Hierauf muss schon die Bildung des Thema's gerichtet sein, das wohl am besten für die Hauptstimme des Quartettes, die Violine, erfunden wird, — jedoch in einer Weise, die seine Uebertragung auf die anderen Instrumente, namentlich den Kontrabass, zulässt. Das nachstehende Thema —
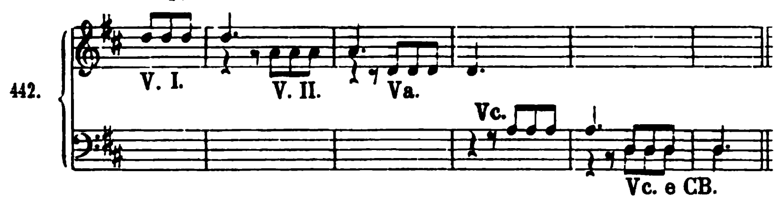


könnte wohl für ein in diesem Sinn erfundenes gelten.

---

* In London 1731 aufgeführt; mit den Violinen gehen Oboen. Vergl. Ouverturen von G. F. Händel, in Partitur herausgegeben von C. F. Becker bei Hofmeister in Leipzig. Erste Lieferung S. 18. — Mozart hat (Band 6 der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe, Nr. 8 der neuen Einzelausgabe der »Zwölf Klavierstücke«) eine Fugen-Ouverture im Händel'schen Styl, jedoch klaviermässig, geschrieben.

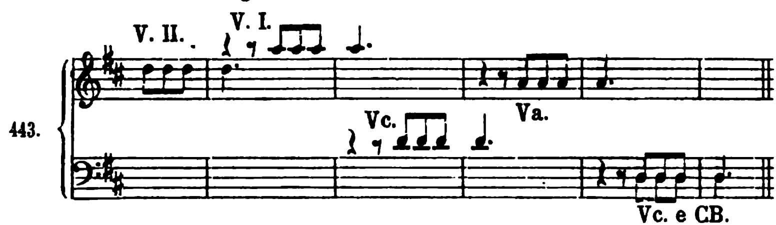
Die erste Durchführung könnte vollständig — oder selbst übervollständig, wie wir hier —

442.
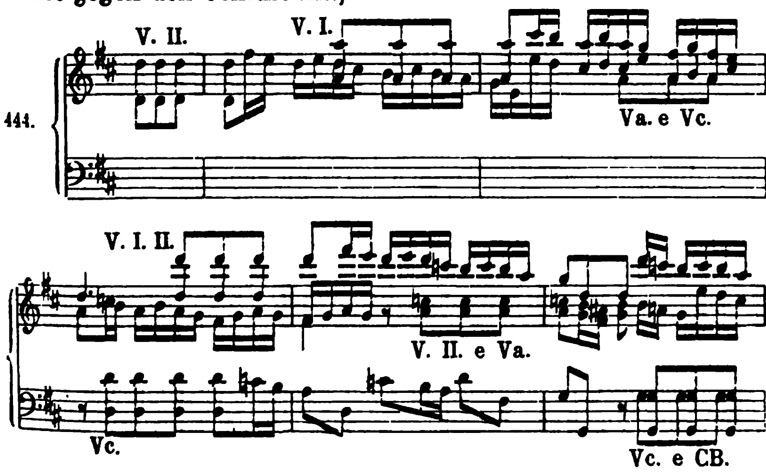


durch die blossen Eintrittsnoten andeuten, oder noch heller in dieser Stimmordnung —
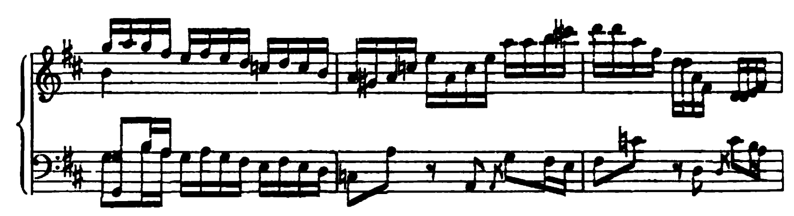
443.



gebildet, vielleicht in ihr oder später das Thema durch Verbindung von je zwei Stimmen im Einklange (S. 324) hervorgehoben werden. Wie viel und welche Kombinationen die Fugenform sonst noch darböte, ist hier nicht erst zu erörtern, das ist als längst geläufig vorauszusetzen. Uns würde bei der Ausführung und in jedem Zuge derselben vor allem das die Aufgabe sein, die Kräfte des Quartettes und jeder seiner Stimmen oder doch der wichtigsten in Wirksamkeit zu setzen; wir würden das erste Motiv, die Tonwiederholung, eindringlich, — vielleicht in dieser Weise gegen den Schluss hin, —

444.





durchsetzen, die Bewegungsfigur und das hier in den beiden letzten Takten im Bass ergriffene Motiv ausgeführter in Gegensatz bringen und durchweg weniger auf strenge Vierstimmigkeit sehen, als vielmehr auf stärkende Verbindung der Geigen, oder der Geigen und Bratschen gegen den Bass, oder des Basses mit der Bratsche gegen beide Geigen, kurz mehr auf die Macht der wirklichen Darstellung, als auf einen in Anwendung auf das Quartett oft nur papiernen Reichthum von Stimmen. Ohnehin kann dem, der uns bis hierher treu — das heisst selbstthätig gefolgt ist, die Eitelkeit auf sogenannte kunstreichere Vielstimmigkeit nichts anhaben. Denn es muss ihm, abstrakt aus technischem Gesichtspunkte betrachtet, gleich leicht oder gleich schwer erscheinen, mehr oder weniger Stimmen in Thätigkeit zu setzen. Eins wie das Andere ist dem Geübten an der rechten Stelle leicht und an der unrechten Stelle schwer oder widerstrebend.

§ 38. **Anhang. Das Pizzicato.** Wir haben absichtlich in den vorstehenden der Ausübung gewidmeten Abschnitten des Pizzicato bei Seite gelassen. Der Grund war, weil dasselbe aus den Streichinstrumenten in der That ganz andere Organe macht, nämlich harfen- oder guitarrenähnliche Instrumente, die den in ihrer eigenthümlichen Weise — nämlich mit Bogenstrich behandelten Streichinstrumenten ziemlich ebenso fern und unterschieden gegenüber stehen, als die Blasinstrumente. Der Wirkung nach könnte man geradezu drei Instrumentklassen annehmen,

Bläser, —
mit Bogenstrich behandelte Saiteninstrumente, —
harfenartig behandelte Saiteninstrumente;

und dürfte in der letzteren Klasse zu den *pizzicato* gespielten Streichinstrumenten Harfe, Guitarre u. s. w., selbst das Pianoforte stellen, mit deren Wirkung die des Pizzicato unstreitig näheren Zusammenhang hat, als mit der des Bogenstriches. Nur weil das Pizzicato von den Streichinstrumenten selber ausgeführt wird, leidet jene Eintheilung blos theoretische und keine praktische Anwendung.

Das *pizzicato* behandelte Streichinstrument büsst an Schallkraft und zugleich an der Fähigkeit ein, das leiseste Piano zu geben. Es kann (S. 281) von seinen hohen Tonlagen keinen Ge-

brauch machen, weil die zu kurz gewordene Saite nicht Schwungkraft genug zu hellem und kräftigem Schalle besitzt; das Flageolettspiel ist natürlich mit dem Pizzicato unausführbar; die Schnelligkeit der Bewegung ist der des Bogenspieles nicht gleichkommend. Dies Alles haben wir bereits S. 281 erwogen, und so kann uns das Pizzicato im Allgemeinen nur als eine untergeordnete Anwendung der Streichinstrumente gelten, — als eine um so bedenklichere, da es natürlich die vornehmlichste, die mit dem Bogen, aufhebt.
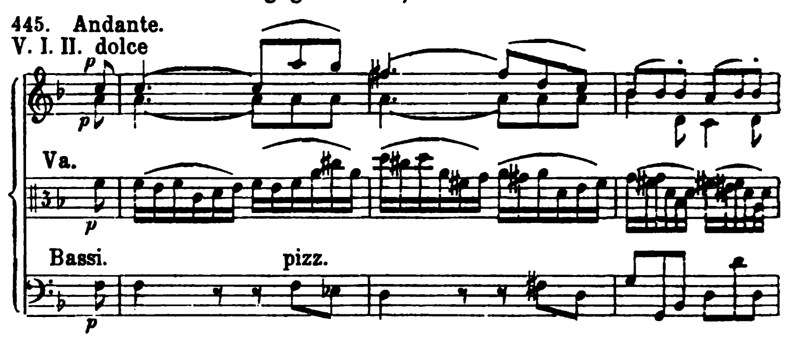
Demungeachtet ist dasselbe von entscheidender Wichtigkeit, — schon darum, weil es sich so wesentlich von der Bogenwirkung unterscheidet, dass es einen entschiedenen Gegensatz gegen dieselbe darbietet. Dann hat der kurz anschlagende, etwas harte Klang der gerissenen Saite eine bestimmende Kraft, die den Schwingungen gestrichener Saiten eine feste und entschiedene Rhythmik entgegenhält oder sie damit unterstützt; zuletzt bieten — ganz abgesehen von dem Gegensatz der Bogenwirkung — diese in der Höhe hellen und harten, in der Tiefe dumpfen Klänge sich als ein gleichsam eigenes Organ für unzählige Ausdrücke dessen, was in der Seele des Komponisten lebt. Er kann im tiefsten Pizzicato der Bässe eine Wirkung ähnlich der des kurzen, dumpfen Paukenschlages finden, schwächer und verhüllter, aber auf allen Tonstufen erlangbar; die mittleren und höheren Tonlagen bieten ihm bald trockene, gleichsam dürre Tonschläge, bald humoristisch, ja jovialisch kurz gebundene Klangfolgen, — es wäre ebenso unausführbar als unnütz, alle Wirkungen und Bedeutungen aufzählen zu wollen, die das Pizzicato schon dargeboten hat und noch darbieten kann. Der Komponist muss den Klang auf allen Streichinstrumenten und in allen Tonlagen und Nüancen kennen, mag von ihm träumen, darf nicht unterlassen, den Gebrauch, den die Meister davon gemacht, zu beobachten; — das Weitere giebt dann die schöpferische Stunde.

Hier können und müssen wir uns daher auf wenige allgemeine Betrachtungen beschränken.

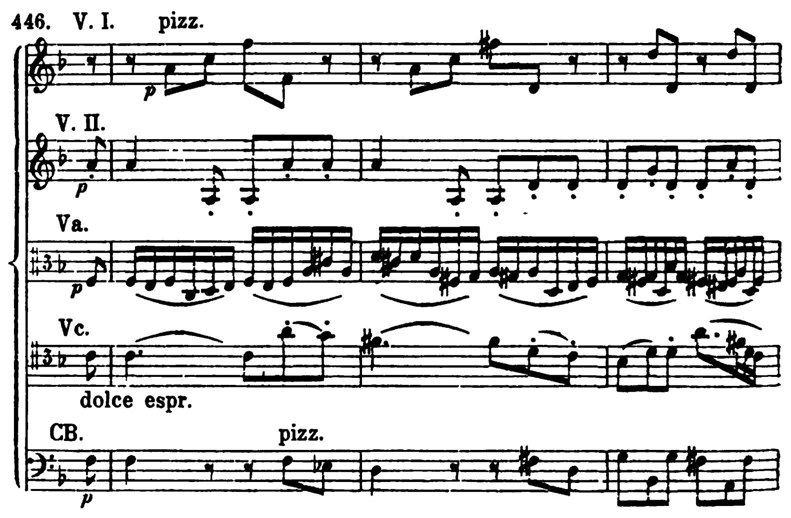
Dem Gebrauch des Quartetts, wie wir ihn bis hierher beobachtet, steht als entschiedener Gegensatz die Behandlung des gesammten Quartetts im Pizzicato gegenüber. Es verwandelt den ganzen Chor der Streichinstrumente gleichsam in eine kolossal mächtige Harfe. Die wirkliche Harfe hat vermöge ihrer freischwingenden Saiten Helligkeit und Glanz des Klanges voraus, das Pizzicato so vieler zusammentreffender Saiten übt — wenn auch in dumpferem, verhüllterem Klange — überlegene Macht aus. Allein dieses gleichsam neue Organ entzieht uns, so lange es in Wirksamkeit ist, die entscheidende Bogenwirkung; der Hauptchor

des Orchesters hat seine Macht eingebüsst. Im Ganzen wird daher nur seltener und nur vorübergehend von dem Pizzicato des ganzen Quartettes Gebrauch gemacht werden. Nur der Zutritt von Bläsern oder Singstimmen kann dieser Verwendung des Quartettes zu statten kommen; davon ist aber jetzt noch nicht zu reden.

Häufiger wird das Pizzicato einer einzelnen Stimme oder einem Theil des Quartetts im Gegensatz zu dem anderen mit dem Bogen behandelten Theil gegeben. Hier kann entweder der Bass den Oberstimmen entgegentreten, z. B.



und in ihren Zug und verschmelzenderen Gang die bestimmter ordnenden Schläge des Pizzicato mischen. Oder es kann sich ein Theil des Quartetts dem anderen entgegensetzen, z. B. hier, —



wo übrigens die Stimmen zu verschieden geführt sind, als dass der Satz mit innerer Energie wirken könnte. Solcher Kombinationen sind, wie schon gesagt, zu viele möglich, als dass man sich

auf ihre Zusammenstellung einlassen möchte, selbst wenn sie nicht so überflüssig oder vielmehr belästigend und störend statt förderlich für den Jünger erschiene.

In welcher Form nun auch das Pizzicato angewendet werde, so hat es — gleich der Einführung eines neuen Organes — die Bedeutung und den Anspruch eines Kompositionsmotives. Es tritt ein, wo der Komponist das Bedürfniss und das Recht hat, ein neues Motiv einzuführen. Ist es eingeführt, so kann man es nicht sofort und überhaupt nicht willkürlich wieder fallen lassen, sondern muss es durchführen; wir haben schon in allen Kunstformen gelernt, Motive (der Tonfolge, des Rhythmus, der Harmonie, der Orchestration) durchzusetzen, bis der Satz oder Gang, in dem sie aufgetreten, vollendet ist, oder sie in ein anderes Motiv übergegangen sind. Nehmen wir an, dass der in Nr. 445 angefangene Satz zuvor in allen Stimmen *coll' arco* vorgetragen worden wäre, so könnte bei der Wiederholung die Form von Nr. 445 ergriffen werden, und diese könnte wieder bei einer Wiederholung zu der erweiterten Anwendung des Pizzicato in Nr. 446 führen. So könnte auch von Abschnitt zu Abschnitt innerhalb eines Ganges oder Satzes in eine neue Form übergegangen werden, nicht aber dürfte man die verschiedenen Formen willkürlich durch einander mischen.

IX. Kapitel.

Das volle Orchester.

Der Name Orchester oder volles Orchester bezeichnet bekanntlich (S. 249) den Verein der Streichinstrumente in orchestraler (mehrfacher) Besetzung mit Blasinstrumenten. Die letzteren können mehr oder weniger zahlreich vertreten sein, — nur einige oder mehrere, oder alle Holzblasinstrumente, nur wenige oder gar keine Blechinstrumente; dass zu letzteren sich die Schlaginstrumente gesellen, ist schon S. 45 gesagt. Hiernach nun lässt sich nicht blos eine Unterscheidung zwischen sogenanntem grossen und kleinen Orchester (S. 250) machen, es wären sogar mehrere Abstufungen zu bemerken. Wir haben indess nicht Ursache, auf jene Unterscheidung und noch feinere einzugehen; die Stufen des Lehrganges bestimmen sich aus anderen Gesichtspunkten, — so weit es überhaupt deren noch bedarf.

Die Kenntniss der Blas- und Saiteninstrumente, sowie die bisherigen Uebungen kommen uns jetzt, bei der Vereinigung aller,

bisher nur in abgesonderten Chören angewendeten Mittel, zu Hülfe. Unser nächstes Geschäft kann kein anderes sein, als unsere Mittel zusammenzustellen und gegen einander abzuwägen, um zu erfahren, wie sie sich vereinen und vereint anwenden lassen.

§ 39. **Prüfung aller Mittel des Orchesters.** Im Orchester treten drei Chöre,

Streichinstrumente,
Holzblasinstrumente,
Blechinstrumente,

zusammen, denen sich Schlaginstrumente zugesellen können. Wenn wir einstweilen von diesen sowie von den weitmensurierten Ventilinstrumenten absehen, so haben wir jetzt über drei Massen zu gebieten, die sich in mannigfachen Beziehungen unterscheiden und in anderen wieder verbindungsfähig oder einander verwandt zeigen.

Verwandt sind die Holzblasinstrumente und Blechinstrumente, insofern sie allesammt Blasinstrumente, mithin in Schallkraft, Klangweise, Behandlung und Fähigkeit einander mehr oder weniger gleichartig oder ähnlich sind. In diesen Beziehungen sind sie beide von den Streichinstrumenten wesentlich unterschieden.

Auf der anderen Seite lehnen sich die Holzblasinstrumente durch die Vollständigkeit ihres Tonsystemes und die im Vergleich zu den Blechinstrumenten freie und leichte Beherrschung desselben den Streichinstrumenten an.

Gehen wir näher auf die einzelnen Organe ein, aus denen die Chöre bestehen, und vergleichen

1. die Tonlage,

so finden wir für die hohe Tonlage in den drei Chören folgende Stimmen:

Violinen,	(Pikkelflöten),	Trompeten,
	Flöten,	
	Oboen,	
	Klarinetten,	

für die mittlere Tonlage:

Violinen,	Klarinetten,	Trompeten,
Bratschen,	(Bassethörner),	Hörner,
	Englisch Horn,	Alt- und Tenor-
	Bassklarinette,	posaune,
	Fagotte,	

für die tiefe Tonlage:

Violoncell,	Fagotte,	Hörner,
Kontrabass,	Kontrafagott,	Tenor- und
	Bassklarinette	Bassposaune,
	u. s. w.,	Pauken;

oder, — wenn wir auf die normale Vierstimmigkeit zurückgehen, — für die erste Stimme:

Violine I.	(Pikkelflöte),	Trompete I.,
	Flöte I.,	
	Oboe I.,	
	Klarinette I.,	

für die zweite Stimme:

Violine II.,	Flöte II.,	Trompete II.,
	Oboe II.,	Horn I.,
	Klarinette II.,	Altposaune,
	Englisch Horn,	
	(Bassethorn I).,	

für die dritte Stimme:

Bratsche,	(Bassethorn II).,	Horn II.,
Violoncell,	Fagott I.,	Tenorposaune,
	(Bassklarinette),	

für die vierte Stimme:

Violoncell,	Fagott II.,	Horn II.,
Kontrabass,	Kontrafagott,	Bassposaune,
		Pauken.

Man bemerkt, dass in beiden Zusammenstellungen manches Instrument zwiefach aufgeführt ist, z. B. die Klarinetten und Trompeten für hohe und mittlere Tonlage, die Fagotte und Hörner für mittlere und tiefe. Wenn man aber den Umfang und das Vermögen der einzelnen Instrumente erwägt, so wird man nicht nur dies erklärt finden, sondern erkennt auch, dass manche Instrumente noch ganz andere Stellen einzunehmen geeignet sind; die Klarinetten können möglicherweise dritte Stimme, die Hörner zweite oder selbst erste Stimme sein, und so noch andere Anderes. Es kam zunächst nur darauf an, eine allgemeine und ungefähre Uebersicht aller Tonmittel zu erlangen.

Ziehen wir

2. das Tonvermögen

in Betracht, so wissen wir, dass die Streichinstrumente im Allgemeinen die reichsten und geschicktesten, namentlich auch

die beweglichsten sind. Ihnen schliessen sich zunächst die Holzblasinstrumente an, und unter diesen wieder am geschicktesten für schnelle und vielseitige Bewegung die Flöten, Klarinetten und Fagotte. Von den Blechinstrumenten sind die Posaunen am geschicktesten, ein vollständiges Tonsystem herzustellen, die Trompeten am beweglichsten, aber tonärmsten, die Hörner tonreicher als die Trompeten und beweglicher als die Posaunen.

Vergleichen wir sodann

3. die Klangweise

der verschiedenen Chöre und Instrumentarten, so finden sich mannigfache Beziehungen, die aus einem Chor in das andere hinüberführen.

Im Allgemeinen kann man wohl die Instrumente jedes Chores unter einander für verwandt und verschmelzbar achten; also alle Blasinstrumente, — näher alle Holzblasinstrumente, alle Blechinstrumente, — alle Streichinstrumente. Treten wir aber näher, so zeigen sich doch innerhalb der Chöre grosse Verschiedenheiten und wiederum von einem Chor zum anderen Beziehungen.

Am gleichartigsten sind die Streichinstrumente unter einander. Unter den Holzblasinstrumenten treten die Oboen durch die Schärfe und Sprödigkeit ihres Klanges von den übrigen Holzblasinstrumenten fern ab. Ihnen schliesst sich zunächst und als ein fast gleichartiges Wesen nur das englische Horn an. Unter den Blechinstrumenten sind es die Hörner, die sich durch die Weichheit und Rundung ihres Klanges von den Trompeten und Posaunen wesentlich und unverkennbar abscheiden. — Wie weit diese Verschiedenheiten sich durch vermittelnde Instrumente, durch Verstärkung der abweichenden Instrumente mit den übrigen, durch äussere Massregeln (z. B. durch Pianissimo der Posaunen, in dem sie den Hörnern ähnlicher wirken) ausgleichen oder verbergen lassen, ist theils schon besprochen, theils noch weiter zu erörtern.

Auf der anderen Seite schliessen sich die Hörner dem Klange nach leicht den Holzblasinstrumenten, namentlich den Klarinetten, Fagotten und Flöten an. Und wiederum lehnen sich die Oboen besonders in den höheren und feineren Lagen leicht an die Violinen, während sie in der Härte der tiefen Tonlagen eine gewisse Aehnlichkeit mit der Trompete (nicht zu ihrem Vortheil) zu erkennen geben. Die Fagotte wiederum nähern sich dem Klange der Violoncelle, und die rauheren tiefen Töne der Brat-

sche sind nicht ohne einen gewissen Anklang an das Wesen der Trompete.

Auf diese Weise bilden sich nun Reihen von Instrumenten, die unter einander in näherer Beziehung stehen und eins in das andere überführen, oder eins das andere anziehen. Wir stellen folgende Reihen auf, —

Violine — Oboe — Trompete — Bratsche,
Violoncell — Fagott — Horn,
Oboe — Fagott — Klarinette — Flöte,
Fagott — Horn — Klarinette — Flöte,
Trompete — Posaune — Horn — Fagott,
Kontrabass — Bratsche — Trompete — Posaune,

nicht erschöpfend, sondern nur als Beispiel für mancherlei andere zu bildende Ketten ähnlicher Bedeutung.

Dass an allen hier in Beziehung gesetzten Instrumenten auch mehr oder weniger starke Verschiedenheiten hervorgehoben werden können, ist gewiss. Die ganze Betrachtungsweise kann schon darum nicht vollkommen genugthun, weil der Klang desselben Instrumentes in verschiedenen Tonlagen (man denke nur an die Tiefe und Höhe der Oboe) und selbst bei verschiedenem Stärkegrad (man denke an das Piano und Forte der Hörner und Posaunen) ein sehr verschiedener sein kann. Allein diese Abweichungen und Nebenunterschiede haben für jetzt keine Bedeutung. Es kommt jetzt nur vor allem darauf an: sich einen grossen und freien Blick über das gesammte Material und seine Wechselbeziehungen zu verschaffen. Wir fassen zuerst das Orchester als ein Ganzes, ein einiges Organ auf, unterscheiden dann seine zwei oder drei Massen, und fassen wieder jede als ein in sich geschlossen Zusammengehöriges auf. Nun erst entdecken wir theils vertrautere Beziehungen, theils feinere Scheidungen, und bilden durch die verschiedenen Massen hindurch unsere Ketten. Diese Anschauungs- oder Auffassungsweise, die den Komponisten (nicht blos den Lernenden, — denn hier lernt Niemand aus) stets von Neuem beschäftigen muss, dringt so vom Allgemeinsten bis in das Besonderste jedes einzelnen Instrumentes, lässt aber das Einzelne nicht mehr vereinzelt, sondern stets in seinem Verhältniss zu Anderem und dem Ganzen erscheinen.

Dasselbe gilt, wenn wir zuletzt

4. die Schallkraft

der einzelnen Instrumente ermessen; auch diese ist in den verschiedenen Tonlagen verschieden, z. B. in der tiefen Oktave der Flöte gering, in der hohen bedeutender. Im Allgemeinen kann

man jedoch den Blechinstrumenten überlegene Schallkraft vor den Holzblasinstrumenten, den Bläsern mehr aushaltende, den Streichinstrumenten mehr Schlagkraft beimessen. Unter den Blechinstrumenten sind die Hörner, unter den Rohrinstrumenten Flöten und Fagotte die mildesten.

Wir kommen zum Schluss auf die einstweilen bei Seite gelassenen Schlag- und Ventilinstrumente zurück. Die ersteren, von denen wir nur Pauken und grosse Trommel betrachten, sind bekanntlich ebensowohl des Piano als des höchsten Grades von Forte fähig und mit jeder orchestralen Zusammenstellung vereinbar. Im Piano oder Forte haben sie ursprünglich nur Schlagkraft; der Paukenwirbel aber kann gleich dem Tremolo der Streichinstrumente den Ton gewissermassen verlängern, — und zwar auf beliebige Zeit, so lange der Spieler nicht ermüdet, — und dabei anschwellen und abnehmen lassen. Dieses Vermögen ist es, das die Vereinigung der Pauken mit den Streichinstrumenten und Bläsern begünstigt.

Von den Ventilinstrumenten müssen wir schon Ventiltrompeten und Ventilhörner als die verzogenen Geschwister (*enfans gâtés*) der natürlichen Trompeten und Hörner zu diesen oder an deren Ort stellen, — wenn man sie einmal nicht entbehren kann. Das grobklingende Tenorhorn würde sich zu den Posaunen gesellen, die stierhafte Tuba (Kontrabasstuba) aber mag, wenn man sie durchaus haben will, den Bass des gesammten Bläserchors verstärken. Sollten noch Flügelhörner u. s. w. zutreten, so würden sie zwischen Hörnern und Holzblasinstrumenten ein Mittelglied bilden.

§ 40. **Zusammenstellung des Orchesters***. Wenn wir jetzt an die Zusammenstellung unseres Orchesters gehen, sind wir von der Einseitigkeit, die uns bisher auf Blas- oder auf Streichinstrumente beschränkt hat, frei. Hiervon ist nicht mehr die Rede, sondern vom Verein des Quartettes mit Blas- und Schlaginstrumenten. Das Streichquartett wird (S. 256) als Kern des Orchesters in seiner Vollständigkeit (S. 308) vorausgesetzt. Folglich bleibt nur die Frage:

> Welche Blas- und Schlaginstrumente wollen wir dem Quartett zugesellen?

zu beantworten. Wir wollen dabei von den Ventilinstrumenten, dem Englichen Horn, den Ophikleïden, Bassetthörnern, dem Basshorn, der Bassklarinette, den ungebräuchlicheren Flöten und Klarinettarten und den Schlaginstrumenten ausser Pauken und grosser

---

* Hierzu der Anhang O.

Trommel einstweilen absehen, und behalten uns vor, gelegentlich auf eins oder das andere dieser Instrumente hinzuweisen. Diese Beschränkung — die uns, beiläufig gesagt, in den Besitzkreis versetzt, innerhalb dessen unsere Meister sich bewegt haben — droht auch für den Fall keinen Verlust, dass man noch neue Instrumente für besondere Zwecke zuziehen wollte; denn die Grundsätze würden ohne Weiteres sich auf sie anwenden lassen.

Bei der Zusammenstellung seines Orchesters nun hat der Komponist mehr als einen Gesichtspunkt zu fassen.

1. Bedürfniss der Blasinstrumente.
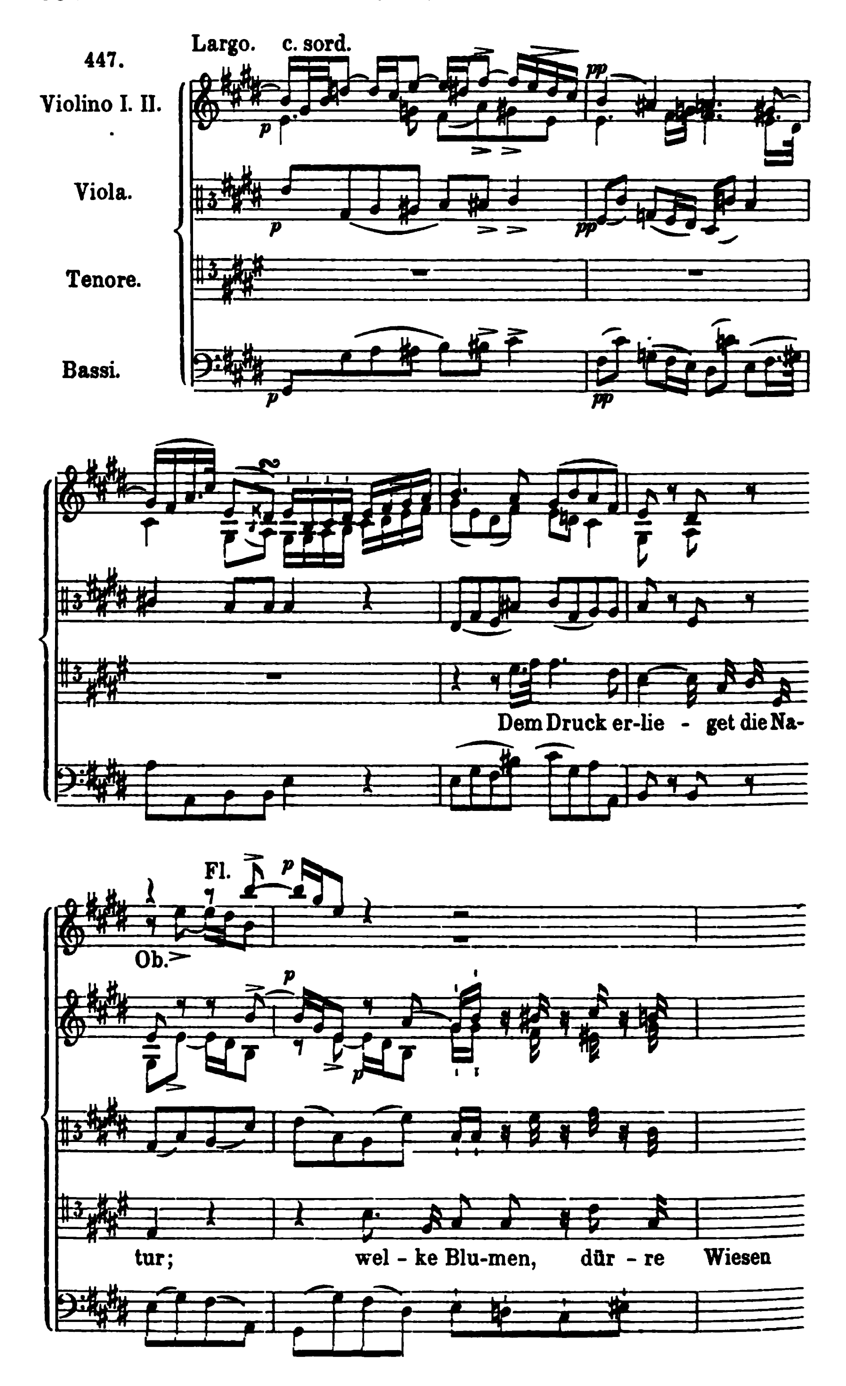
Zunächst wird im Allgemeinen die Aufhebung jener Einseitigkeit wünschenswerth sein, die in der ausschliesslichen Anwendung von Streichinstrumenten liegt. Die Wirkung derselben im Orchester ohne Zutritt oder Zwischentritt von Bläsern nimmt leicht eine gewisse heisse Dürre*) an, der Satz wird unruhig (weil das Streichinstrument die Bewegung liebt), abgebrochen und scharf, oder bei zarter Behandlung dünn, und kann — wie auch der sonstige Inhalt sei — auf die Länge peinlich werden. Wir werden also durch einen künstlerischen Grund auf dieselbe Stelle geführt, die uns oben durch den Lehrgang angewiesen worden: auf die im Allgemeinen bestehende Nothwendigkeit, zu dem Quartett Blasinstrumente zu gesellen.

Ein treffenderes Zeugniss für diesen unseren ersten Grundsatz lässt sich vielleicht nicht finden, als bei dem allseitigsten aller Instrumentisten, bei J. Haydn, in den Jahreszeiten die schwüle Arie, die den Druck der Mittagsglut im Sommer singt**. Haydn fühlte gar wohl, dass hier nur das Quartett wirken, das Organ für die entathmende Schwüle sein könne; und doch vermochte sein musikalisches Wohlgefühl es nicht leicht, auf den mildernden Hauch der Bläser ganz zu verzichten. Er mischt also eine Flöte und eine Oboe ein. Allein beiden ist gleichsam nur ein tröstendes Wort erlaubt; hier —

---

* Dass in diesen Dingen nur gleichnissweise gesprochen werden kann und jedes Gleichniss unzulänglich und dem Missverständnisse ausgesetzt bleibt, wenn die Intelligenz des Lesers nicht zu Hülfe kommt, ist schon früher (S. 4) gesagt.

** S. 170, Th. 2 der Breitkopf-Härtel'schen Partitur.


Largo.
c. sord.
447.
Violino I. II.
Viola.
Tenore.
Bassi.
p
pp
Dem Druck er-lie - get die Na-
Fl.
Ob.
tur;
wel - ke Blu-men, dür - re Wiesen

sehen wir den Schluss des Ritornells und den Anfang des Gesanges, und nach dem ersten Abschnitte des letzteren jenes einzige den Bläsern gestattete Wort. Es kommt noch einmal (wiederholt) im Ritornell und zum letzten Mal (ebenfalls wiederholt) in der Mitte der Arie beim Wiederanfang vor und sonst nirgends. Ueberall sonst ist nur Begleitung des Streichorchesters. Die Bläser wären wegzulassen gewesen, wenn das rein musikalische Gefühl sie nicht begehrt hätte; sie konnten mehr — oder es konnten deren mehrere gebraucht werden, wenn nicht der Sinn der Situation ausschliesslich oder doch im entschiedensten Uebergewicht Bogenwirkung verlangt hätte. — Wenn unmittelbar darauf »der kühlende Schirm des dunklen Hains« willkommen geheissen wird, treten zu den Saiten gleich Flöte, Oboen, Fagotte, Hörner in erfrischendem Anhauch auf.

Sobald nun der Zutritt von Bläsern feststeht, ergiebt sich das zweite Bedürfnis, das wir als

2. Gleichgewicht der Tonlagen

bezeichnen wollen. Das Streichquartett besetzt für sich allein Höhe, Mitte und Tiefe des Tonsystems; allein es wirkt als ein besonderer Chor. Sobald Bläser zutreten, bilden sie einen zweiten wohl unterscheidbaren Chor, für den wir ebenfalls verhältnissmässige Besetzung der Tonlagen finden müssen. In der Regel wird man also gern tiefe und hohe Bläser, mithin (nach deren schon S. 117 festgesetzter paarweiser Stellung) wenigstens ein tiefes und ein hohes Bläserpaar zusammenstellen, um den Bläserchor in sich selber nach Höhe und Tiefe ebenmässig auszubilden. Man wird also gern

Oboen und Fagotte,
Klarinetten und Hörner oder Fagotte

als Bläserchor aufstellen, wenn man sich auf einen kleinen Chor zu beschränken hat.

Allerdings sind auch hier zahlreiche Ausnahmen vorhanden, die aber, wenn sie gerechtfertigt sein sollen, in einer besonderen Intention des Komponisten ihren Grund haben müssen. Gleich der bei Nr. 447 angeführte Satz ist eine solche Ausnahme. Haydn musste sich auf die engste Zahl der Bläser beschränken, wenn er nicht die Lokalfarbe für seine Situation trüben oder ganz verändern wollte; seine Oboe lehnt sich an die Violinen fast wie ihres Gleichen, die Flöte ist fast das einzige Labsal im heissen stillen Zug der Bogen; ein Paar Fagotte oder Hörner, — ja ein einziges — hätten Schatten und Kühlung gegeben und durften erst bei dem folgenden Satze mitreden. Was übrigens diesen und andere Ausnahmefälle von der musikalischen Seite begreiflich und leich-

ter erträglich macht, liegt vor Augen. Wenn nämlich durch einseitige Macht von lauter hohen oder lauter tiefen Blasinstrumenten ein Uebergewicht nach der Höhe oder Tiefe in der Anlage der Partitur veranlasst scheint, so kann ja doch noch in der Ausführung das Quartett so gesetzt werden, dass es die tiefere Lage im Gegensatz zu den hohen Bläsern hervorhebt, — oder es können die hohen Blasinstrumente selber mehr in der Tiefe und Mitte gebraucht werden. So hat auch Haydn verfahren.

Der Rücksicht auf gleichmässige Besetzung der Tonlagen innerhalb des Bläserchors liegt schon der Gedanke zum Grunde, dass derselbe in sich selber befriedigend gestaltet sein müsse. Wir wissen aber, dass im Charakter der Bläser Fülle des Klanges als einer der Grundzüge hervortritt, und zwar im Blech noch mehr als in den Holzblasinstrumenten. Daher ist nun auch

3. Vollklang

eines der allgemeinen Bedürfnisse, deren sich der Komponist nicht ohne besonderen Grund entschlagen kann.

Der Vollklang hängt natürlich nicht blos von der Wahl der Instrumente ab, — Klarinetten gewähren ihn mehr als Flöten oder Oboen, Posaunen mehr als Hörner, — sondern auch von der Masse derselben; wenn zu den Oboen und Fagotten noch Flöten oder Klarinetten treten, oder beide zusammen, so versteht sich von selbst, dass die Schallmasse sich vergrössert. Allein es tritt hier doch noch ein Drittes hinzu.

Es ist nämlich, von allen besonderen Intentionen abgesehen, vortheilhaft für den Wohl- und Vollklang, wenn Holzblas- und Blechinstrumente vereinigt werden, weil dann die Eigenthümlichkeiten beider einander gegenseitig ergänzen und Eins das Andere schon durch den Gegensatz hervorhebt. Daher würde die grösste Anhäufung von Holzblasinstrumenten — wollte man auch zu Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten noch Alt- und Bassklarinetten und Bassethörner, oder statt zweier Fagotte drei oder vier obligate nehmen — keinen so wohlgebildeten Klangkörper geben, als wenn man zu weit weniger Instrumenten, z. B. zu Klarinetten und Fagotten, noch Hörner setzt; selbst Klarinetten und Hörner allein (wofern nur der Tongehalt der letzteren genügt) gewähren eine Fülle von Wohllaut, die grösseren Zusammenstellungen ohne Beimischung von Blech nicht leicht eigen ist. Und so dient umgekehrt der Zutritt von Holzblasinstrumenten — wären es auch nur Klarinetten (oder Oboen) und Fagotte, oder selbst nur die letzteren — einer Blechmasse, die in sich selber stark genug gebildet sein mag, um voll zu klingen, zu besserer Abrundung und

zur Annäherung an das Quartett oder Verschmelzung mit demselben. Hiernach bieten uns Zusammenstellungen von

Klarinetten (oder Oboen), Fagotten und Hörnern,
Flöten, Oboen (oder Klarinetten), Fagotten und Hörnern

schon eine befriedigende Masse für jenen Vollklang, den wir als ersten Charakterzug und Reiz aller Harmoniemusik — und somit auch des Bläserchors im Orchester erkennen.

So weit führt uns das allgemeine Bedürfnis, dem Streicherchor Bläser zuzugesellen und diese als eigenen Chor in befriedigender Weise aufzustellen. Alles Weitere hängt nun von der besonderen Aufgabe ab, die sich dem Komponisten in dem oder jenem Werke darbietet. Hierüber erschöpfend zu reden, würde ebensowohl unausführbar als unnütz — oder vielmehr benachtheiligend sein. Es können nur noch einzelne Winke über häufig eintretende oder besonders lehrreiche Verhältnisse gegeben werden.

Wenn es dem Komponisten auf

4. grosse Kraftentwickelung

ankommt, so ist allerdings das nächste Mittel, das sich ihm darzubieten scheint, eine vergrösserte Instrumentation. Zunächst wird er also zu seinen Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern noch Trompeten und Pauken, — dann vielleicht Posaunen, — zu den Flöten vielleicht Pikkelflöten, zu den normalen zwei Hörnern ein zweites Hornpaar oder ein drittes Horn setzen, und so fort. Allerdings wird auf diesem Wege die Schallmasse vergrössert.

Allein mit dem Anwachsen der Masse wird keineswegs die Kraft des Ganzen jederzeit gesteigert. Wir haben schon früher (S. 169) bemerken müssen, dass Instrumente von rundem, weichem Klange die Schallkraft scharfer und harter Instrumente nicht immer erhöhen, sondern vielmehr umhüllend zu schwächen drohen, wenn dem nicht etwa durch besonders geschickte Stellung vorgebeugt wird, was nicht immer angeht. Flöten, wenn sie nicht in der höchsten Tonlage gehalten werden, nehmen den Oboen leicht ihre eindringliche Schärfe, Hörner thun dasselbe den Trompeten, Hörner und Fagotte den Posaunen. Wollte man zu Flöten, Klarinetten, Fagotten und Hörnern ein zweites Hornpaar und etwa noch Englisch Horn und Blassklarinette setzen mit oder ohne Oboen, so würde durch die Masse sanftquellenden gerundeten luftvollen Klanges die Schmetterkraft der Trompeten und Posaunen gehemmt oder gar gebrochen; es könnte so ein vollströmender, ja erhabener Vollklang gewonnen werden, nicht aber durchdringende erschütternde Kraft.

Und endlich würde der entgegengesetzte Uebelstand von dem eintreten, den wir zuerst gewahr wurden. Zuerst erkannten wir die Mangelhaftigkeit in der Wirkung von Streichinstrumenten ohne Bläser; jetzt würde die überhäufte Masse der Bläser dem Streichquartett alle Energie und Schärfe abstumpfen. Und wenn man diesem Nachtheil durch verdoppelte Besetzung des Quartettes entginge, — was doch nur an den wenigsten Orten die Mittel erlauben, — so würde in der gehäuften Masse der Bläser und Streicher jede Individualität ihren Charakter einbüssen, ein Klang würde den andern verschlingen, die Schallmasse — das Materielle auf Kosten des Geistigen überwältigend werden.

Diese Ueberlegung führt uns auf einen Grundsatz, der von den Meistern stets festgehalten worden; er heisst

5. Mässigung und Zurückhaltung

in der Zusammenstellung des Orchesters und hängt eng zusammen mit dem höchsten Grundsatz, den wir für die Bildung des Orchesters überhaupt auszusprechen haben.

6. Charakteristische Wahl der Instrumente.

Beide Grundsätze treten uns überall entgegen, wo es dem Künstler um das wahrhaft Künstlerische, — um Offenbarung eines geistigen Inhaltes, eines tiefergriffenen Seelenzustandes, einer Idee — zu thun war, während alle zuvor erwähnten Rücksichten, so gewiss sie ihre Berechtigung haben, doch zunächst nur dem Sinnlichen, — dem sinnlichen Wohlklang, der materiellen Gewalt — oder dem abstrakt Verständigen angehörten.

Den wahren Meister in der Instrumentation erkennt man vor allem in der Zurückhaltung, die ihn von allem Material, das nicht streng nothwendig ist für seine Idee, absehen lässt. J. Haydn nimmt zu seiner sprühend lebendigen *B* dur-Symphonie, ebenso zur *G* dur-Symphonie nur Flöten, Oboen (keine Klarinetten) und Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken. Mozart hat in seiner *G* moll-Symphonie, einer der geistvollsten und leidenschaftlichsten, die er geschrieben, nur eine Flöte, Oboen, Fagotte und zwei Hörner, keine Klarinetten, keine Trompeten und Pauken.

Wenn man vielleicht geneigt sein sollte, diese Zurückhaltung älterer Meister theilweise mit auf die Beschränktheit der damaligen Orchester zu beziehen: so findet man doch denselben Grundsatz auch bei Beethoven, der überall und namentlich in seinem Wien auf die zureichenden Mittel der Ausführung rechnen konnte. In seiner heroischen Symphonie, zu der ihn bekanntlich die Heldengestalt Napoleons begeistert hat und in der ihm Bilder des Krieges in ihrer kühnsten, gewaltsamst andringenden Macht vor-

schwebten, hat er keine Posaunen, keine Pikkelflöten, sondern setzt den gewöhnlichen Instrumenten — Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Trompeten und Pauken und zwei Hörnern — nur noch ein drittes Horn zu. In seiner Pastoralsymphonie enthält er sich in den ersten beiden Sätzen selbst der Trompeten, die erst im dritten — und da auch nur im Trio auftreten. Erst im vierten Satze (Gewitter, Sturm) kommen zu den Trompeten noch Pauken, eine Pikkelflöte und Posaunen — aber nur Alt- und Tenorposaune hinzu. Pauken und Pikkelflöten treten hier wieder ab. In der *C*-moll Symphonie werden Posaunen, Pikkelflöte und Kontrafagott ebenfalls bis zum Finale gespart. Selbst in dem mächtigsten aller Orchesterwerke, in Beethovens neunter Symphonie (mit Chor), wirkt das Kontrafagott erst im vierten Satze bei der Einleitung in das Rezitativ der Bässe mit; Pikkelflöte, grosse Trommel, Becken und Triangel treten erst im *Alla marcia* der Kantate, —

Froh wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet Brüder eure Bahn. . . . .

und die Posaunen treten erst im Trio des Scherzo, dann aber nicht eher wieder, als zu dem wie Tempelweihe gesungenen

Seid umschlungen, Millionen!

auf*). Es bedarf nur eines Blickes in die Partitur, um zu erkennen, dass selbst diese gewaltigsten Instrumente nicht um der Massen- oder Schallverstärkung willen gesetzt sind.

Die letzteren Beispiele scheinen uns um des willen die beweisendsten, weil der Künstler hier Mittel geschont und gespart hat, die er in demselben Werke an anderen Orten in Thätigkeit setzt, deren Vorhandensein er also fordert. Hier hat ihn also augenscheinlich nicht etwa äusserlich nothwendige Sparsamkeit oder sonst ein nicht wesentlicher Umstand bestimmt, sondern nur die Idee des Werkes und jene keusche Zurückhaltung von allem nicht für den Ausdruck der Idee nöthigen Material, dem nicht verstattet sein soll, das Geistige üppig zu überwuchern. So enthält sich auch Mozart in der Ouverture zum Don Juan der Posaunen (die er überhaupt nur in einer Ouverture, der zur Zauberflöte, anwendet), obgleich er sie in der Oper selbst braucht.

Den Nachweis des Charakteristischen in der Wahl der Instrumente können wir kürzer fassen. Sobald nur erst erkannt ist, dass es nicht der Anhäufung von Instrumentalmassen bedarf, dass sie vielmehr ihr Bedenkliches hat, wofern sie nicht der Idee des Kunstwerkes entsprechend und nothwendig ist, wird man von

* S. 96, 182, 69, 168 der bei Schott in Mainz herausgegebenen Partitur.

selbst geneigt sein, bei der rathsamen Beschränkung die der Idee des Werkes entsprechendsten Instrumente den anderen vorzuziehen. Hier könnten nun die auffallendsten Züge aus unseren Meisterwerken gegeben werden; wir beschränken uns nur auf einen einzigen Fall, auf Mozarts Requiem. Mozart enthält sich das ganze Werk hindurch der Flöten, Oboen, Klarinetten und Hörner. Zwei Bassethörner und zwei Fagotte bilden den Chor der Holzblasinstrumente; ihre tiefere Tonlage, ihr verschleierter lugubrer Klang geben die rechte Farbe für den Trauergesang, der weder durch üppige Klarinetten noch milde Flöten erhellt, oder durch die positivere Oboe zu festerer Haltung im Klange gehoben werden sollte. Wo es der kirchlichen Feier oder schärferer Eingriffe des Pathos bedarf, da dienen Trompeten und Pauken und Posaunen, ungemildert und unvermittelt durch Hörner; der romantische Waldklang, die weltliche Schwärmerei des Hornes durfte hier nicht vernommen werden.

§ 41. **Die einfachsten Stellungen der verschiedenen Chöre zu einander.** Wir haben bereits das Streichquartett als wichtigsten Chor des Orchesters anerkannt, da dasselbe die ausgedehnteste Befähigung zu allen Arten von Tonverbindungen und Bewegungen besitzt, sich mehr als die anderen Orchesterchöre den mannigfachsten Stimmungen und Vorstellungen des Komponisten anzuschmiegen und als Organ herzugeben vermag und, eben weil es keinen so gesättigten und sättigenden Klang hat wie die Bläser, länger die Theilnahme des Schaffenden und Hörenden fesselt. Daher sprechen wir es als ersten Grundsatz für die Behandlung des Orchesters aus,

das Streichquartett als Kern des Orchesters anzusehen, mithin von ihm aus den Satz aufzuerbauen, — das Quartett als Hauptchor im Sinne zu haben und die übrigen Chöre erst in Beziehung zu ihm hinzuzuführen.
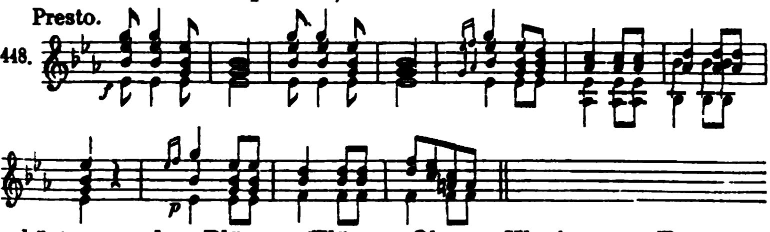
In der That ist dieser Grundsatz so tief begründet, dass ihm geradezu alle Partituren der Meister oder überhaupt der irgend orientierten Musiker zur Bestätigung dienen. Nur wollen wir uns vor zweierlei Missverständniss dabei verwahren.

Zuerst wolle man auch hier eingedenk bleiben, dass ein Kunstwerk nicht stückweise zusammengetragen wird, sondern gleich jedem lebendigen Organismus als ein einheitvolles Ganzes entsteht. So wenig der Komponist zuerst die Melodie und hinterdrein (Th. II. S. 15) die Harmonie und Begleitungsform erfindet, so wenig kann davon die Rede sein, dass er zuerst sein Quartett komponiere und dann die Bläser zusetze. Ihm stehen alle Chöre und alle Organe vor dem inneren Auge und jedes spricht zu ihm, wird von ihm aufgerufen nach dem ihm eigenthümlichen Wesen. Aber eben in

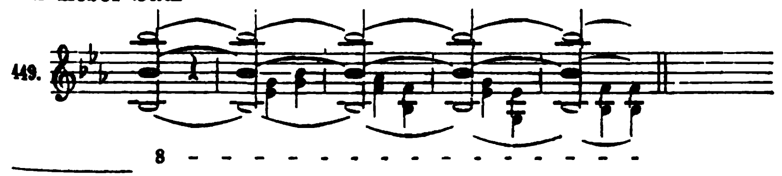
dieser Stellung, wo er von jedem Organ vernimmt, was es als sein Wesen auszusagen hat, und wo er jedes nach seiner Weise in den Ideenkreis des Werkes einführt, eben da muss ihm die umfassendere und vorwaltende Bedeutung des Quartetts als eine längst vertraute stets vor Augen sein.

Sodann ist der obige Grundsatz so wenig wie irgend ein Kunstgesetz (Th. I. S. 15) eine Fessel. Aus der vorwaltenden Wichtigkeit des Quartetts folgt keineswegs, dass es überall der vorwaltende Chor sei; es kann sogar eine Zeitlang ganz ausser Thätigkeit treten, es können in grösseren Werken ganze Sätze, z. B. in Opern Märsche oder andere Gelegenheitsmusiken (Serenaden u. s. w.), oder solche, die sich nach Situation und Stimmung dazu eignen, blos dem Bläserchor überlassen werden. Auch in reinen Instrumentalwerken kann das Quartett eine Zeitlang pausieren, z. B. in dem Nr. 213 angeführten Satz aus dem Finale von Beethovens heroischer Symphonie. Allein schon die Seltenheit und räumliche Beschränktheit solcher Sätze weist dann doch wieder auf den Grundsatz zurück; man wird stets erkennen, dass der Komponist nur so lange, als Idee oder Stimmung es durchaus forderte, auf das Quartett hat verzichten wollen.

Dies spricht sich besonders noch darin aus, dass selbst an solchen Stellen, die wesentlich dem Bläserchor angehören, doch das Quartett wenigstens nebenbei sich in Erinnerung bringt. Wir können dies zuerst an Beethovens Ouverture zu König Stephan beobachten. Der Hauptsatz*) —
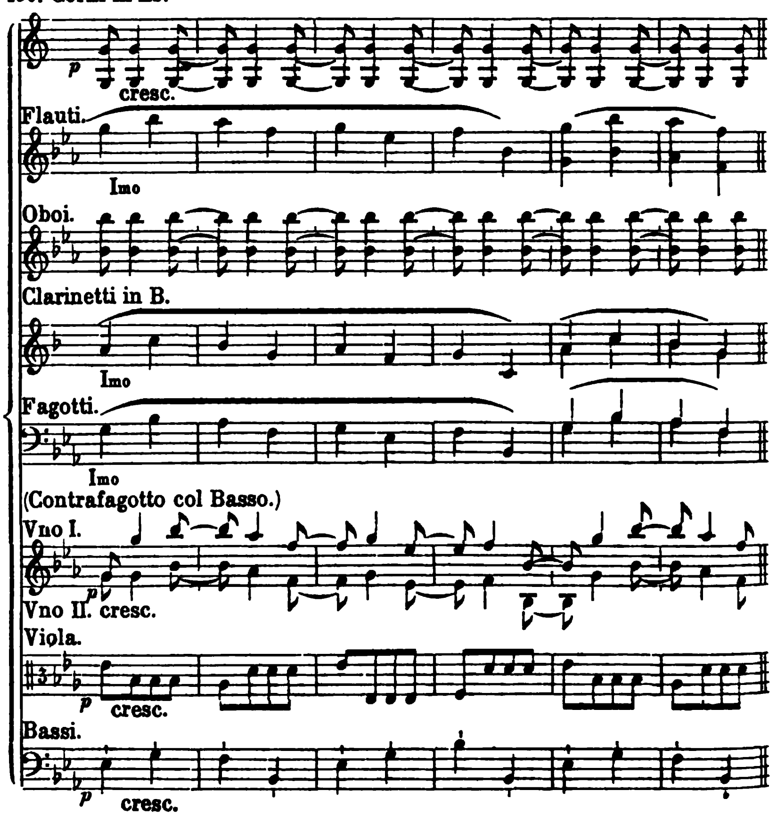


gehört ganz den Bläsern (Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, *Es*- und *C*-Hörnern) an; aber das Quartett muss wenigstens im ersten und dritten Takte den Akkord mit angeben. Und wenn sich nach dem Thema eine Art von zweitem Theil anspinnt, — nämlich dieser Satz



* S. 5 und 7 der bei Haslinger in Wien erschienenen Partitur.
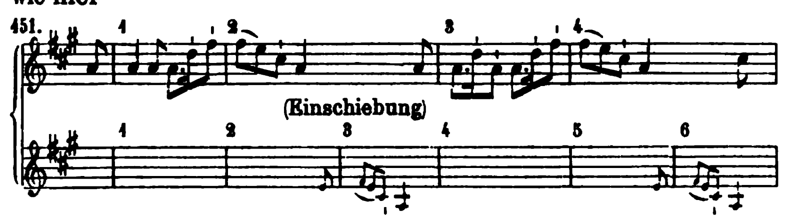
von den *Es*-Hörnern unter aushaltenden Oboen und Fagotten vorgetragen, dann von Hörnern und Fagotten (in tieferer Oktave) bei aushaltenden Oboen wiederholt: so kann das Quartett nicht mehr zurückgehalten werden bis zum Hauptmoment seiner nächsten Wirksamkeit, bis zur Wiederholung des Themas, sondern es wirft sich schon in die nächste Wiederholung des überleitenden Satzes, —



steigert ihn und führt so schwungvoller in das Tutti des Thema's, als den Bläsern für sich allein möglich gewesen wäre. Hier war es vorzugsweise die Bewegungsfähigkeit, — die innere Beweglichkeit und Unruhe, die das Quartett in den Moment der Bewegung hineinzog.

Dasselbe in noch freierer und darum charakteristischerer Weise können wir an dem Eintritt des ersten Allegro in Beethovens *A* dur-Symphonie beobachten. Auch hier gehört das Thema

in seinem ersten Auftreten* wesentlich — und sogar mit der Einleitung dazu dem Bläserchor. Allein das Quartett kann, wie man in der Beilage XIII sieht, sich gleichsam nicht zurückhalten; es pocht an, es bestärkt den Schluss (Takt 11), es drängt sich erweiternd in den zweiten Theil, der sich eigentlich so bilden wollte, wie hier —



die obere Zeile angiebt, wird dann im Uebergang zum Thema Hauptchor und trägt in dieser Stellung das Thema im Tutti des ganzen Orchesters vor. Beide Sätze Beethovens — und besonders der letztere — beruhen auf einer durchdringenden Anschauung vom Wesen des Quartetts und geben in der That treffenderes Zeugniss von demselben, als solche Sätze, wo das Quartett schon als Hauptchor aufgeführt ist.

Von hier aus bestimmt sich die Stellung des Bläserchors als eine vierfache. Zwei dieser Stellungen, die einfachsten, bringen wir zuerst zur Sprache.

A. Die Bläser als Hauptchor.

Die Blasinstrumente treten als Hauptchor auf, wenn das Streichquartett (wie Nr. 213 oder die Beilage X) entweder gar nicht mitwirkt, oder doch nur eine untergeordnete Aufgabe (wie in Nr. 451 oder der Beilage XIII) übernimmt. Dies ist die ausnahmsweise Stellung, die wir schon oben erwogen haben.

B. Die Bläser als Verstärkung des Quartetts.

Diese Verwendung tritt ein, wenn der Komponist keinen weiteren Inhalt zu verlautbaren hat als den in den Stimmen des Quartetts gegebenen, wohl aber das hier Gegebene zu verstärken oder mit einem gesättigteren oder eigenthümlich gefärbten Klang zu charakterisieren Veranlassung findet.
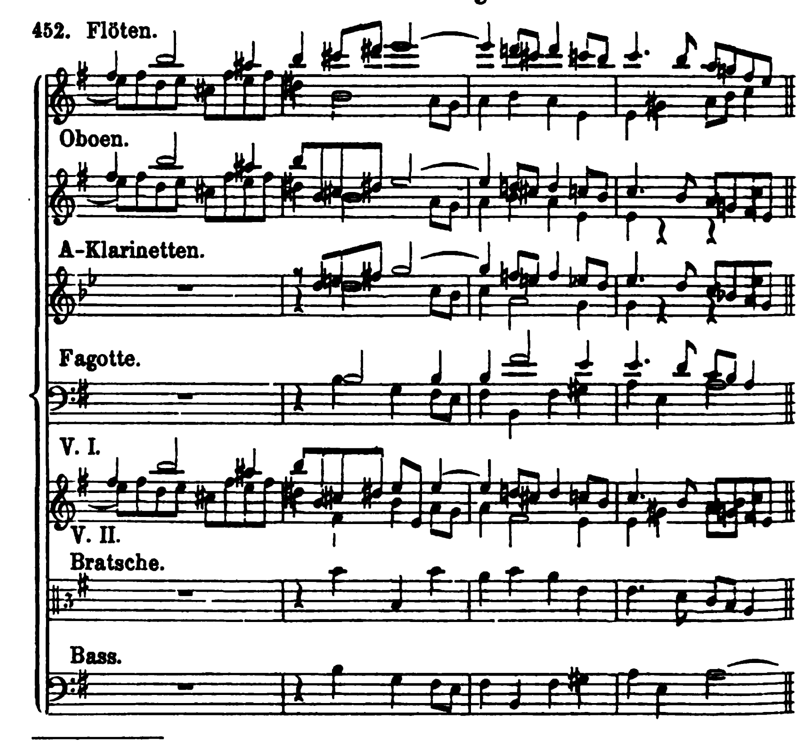
1. Erste Weise der Verstärkung.

Wenn das ganze Quartett — also der gesammte Stimmeninhalt der Komposition von den Bläsern verstärkt werden soll, so wird gewöhnlich

* S. 12 der Haslingerschen Partiturausgabe.

der ersten Violine die erste Oboe und Klarinette,
der zweiten Violine die zweite Oboe und Klarinette,
der Bratsche das erste Fagott,
den Bässen das zweite Fagott und Kontrafagott
zuertheilt. Die Flöten gehen entweder im Einklang oder in der höheren Oktave mit den Oboen und Klarinetten; das erstere, wenn die Lage in der höheren Oktave allzuhoch führen würde, oder wenn man die Oberstimmen nicht zu stark werden lassen will. Allein diese Verstärkung würde noch mancherlei anderen Rücksichten auf die Fähigkeit und Eigenthümlichkeit der Instrumente unterworfen sein. Sollte z. B. der in 438 und 439 angeführte Fugensatz von Händel (wir fassen die erste Tuttistelle, die von Nr. 438 überführt) durch Bläser — und zwar durch Flöten, Oboen, *A*-Klarinetten, Fagotte und Kontrafagott — verstärkt werden*: so könnte sich der Satz in dieser Weise gestalten:

452.



* Wir würden übrigens den Zutritt der Bläser nach dem Sinn des Satzes durchaus unmotiviert und nachtheilbringend finden; Mozart hat sehr richtig erkannt, dass die Beweglichkeit und unruhige Führung der Streichinstrumente durch Bläser nur belästigt und vergröbert werden würde, dass auch die Bläser gar keine Gelegenheit zum erfolgreichen Eingreifen haben

Wir haben uns hier so einfach wie möglich an die obige Formel der Verdoppelung halten wollen, doch aber mannigfach abweichen müssen. Zunächst konnte Takt 2 und 3 das erste Fagott nicht mit der Bratsche gehen; wir haben den Oktavensprung aufgegeben und das Fagott mit der zweiten Klarinette sich der zweiten Geige, die zweite Flöte und Oboe aber sich der Bratsche anschliessen lassen. Sodann haben die *A*-Klarinetten zu Anfang pausieren müssen, um nicht zu hoch für ihre Tonlage — oder eine Oktave unter den Hauptstimmen einzusetzen. Ferner haben die ersten Bläser Takt 2 statt des unruhigen Oktavensprunges in der ersten Geige einen Halteton; endlich durfte die Stimmkreuzung Takt 4, die in den Geigen leicht vor sich geht, von den Oboen und Klarinetten nicht füglich belastet und verschärft werden.

Schon innerhalb dieser Anlage sind mannigfache Umgestaltungen möglich. Es kann durch stärkere und schwächere Besetzung der Bläser mehr Abwechslung in das Ganze gebracht und für einzelne Stellen zweckmässigere Behandlung gewonnen werden. So dürfte zu Anfang (in Nr. 438) die Häufung von Flöten und Oboen allzuschwer auf den Stimmgang drücken, man könnte sich auf Flöten oder Oboen beschränken, oder der ersten Geige die erste Flöte, der zweiten Geige die (erste) Oboe zufügen, bis Takt 2 in Nr. 452 das Tutti einträte. Man könnte im weiteren Fortgange (Nr. 439) im ersten Abschnitte nur Klarinetten und Fagotte, im zweiten nur Oboen und Klarinetten setzen — und dergleichen mehr. Hätte man Hörner und — was dann gewiss nöthig wäre — Kontrafagott zur Verstärkung des Basses, so würden die Hörner bald die zweite Klarinette und das erste Fagott, bald nur das erste Fagott, bald beide Fagotte verstärken, jenachdem die Stimmlage es zuliesse und der Satz hier oder da stärkere Besetzung wünschenswerth machte.

2. Zweite Weise der Verstärkung.

Die obige Satzweise hat nur den Zweck der Stimmverstärkung, ohne auf die Eigenthümlichkeit der verstärkenden Instrumente mehr als die nöthigste Rücksicht zu nehmen. Indem jedes Instrumentenpaar sich auf zwei Stimmen vertheilt und verschiedene Instrumente — z. B. Oboen und Klarinetten — in Einklang treten, macht sich der besondere Klang und Charakter derselben nicht weiter geltend. Diese Form ist gut, wenn das Orchester als eine einige Masse wirken soll.
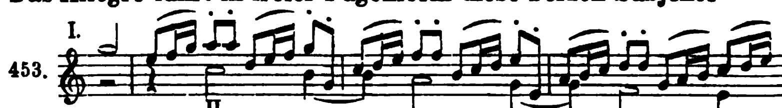
---

würden. Wenn aber doch Bläser zutreten sollten, so würden sie wenigstens nicht durchweg zur blossen Stimmverdoppelung, sondern in anderen, später zu besprechenden Formen zu verwenden sein. Es war aber hier blos um ein naheliegendes Beispiel zu thun.

Anders muss verfahren werden, wenn es darauf ankommt, die Stimmen zu individualisieren, jeder einen möglichst eigenthümlichen Klangcharakter zu geben, oder umgekehrt den Charakter der Instrumente in den Stimmen selbst geltend zu machen. Beide Zwecke (sie sind im Grunde nur einer, von zwei Seiten angesehen) fordern, dass jeder Stimme besondere Instrumente zuertheilt werden, dass man z. B.

der ersten Violine eine oder beide Flöten,
der zweiten Violine eine oder beide Oboen,
der Bratsche die Klarinetten,
dem Bass die Fagotte

zugefügt, oder wenigstens, so viel wie der Inhalt des Satzes zulässt, die Instrumentarten geschieden halte. Ein passendes Beispiel bietet uns B e e t h o v e n s Ouverture »Zur Weihe des Hauses«*. Das Allegro führt in freier Fugenform diese beiden Subjekte —
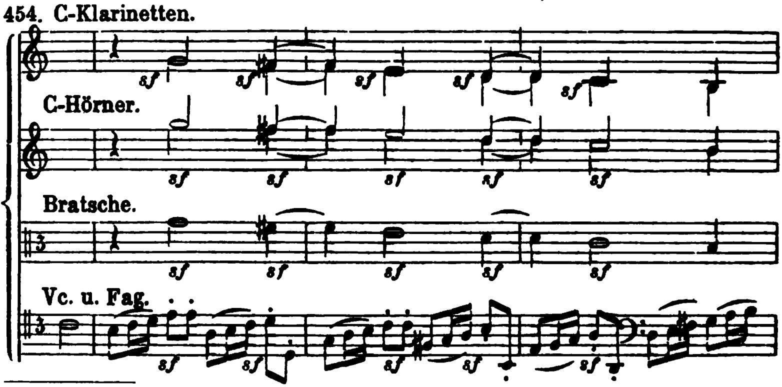
453.



durch, die zuerst von der ersten und zweiten Geige, dann (in der Umkehrung) vom Violoncell (I) und der Bratsche, dann vom Bass (Violoncell und Kontrabass) und der ersten Geige (II), dann von der ersten Geige (I) und dem Bass genommen werden; die Zwischensätze und die Stimmen des Gegensatzes lassen wir für jetzt bei Seite. Bis hierher stellen sich nun die Stimmen in der Partitur in folgender Besetzung dar:

I. Violine 1, Flöten, Oboen,
II. Violine 2, Klarinetten, —
I. Violoncell, Fagotte,
II. Bratsche, Klarinetten und Hörner, nämlich so:

454.
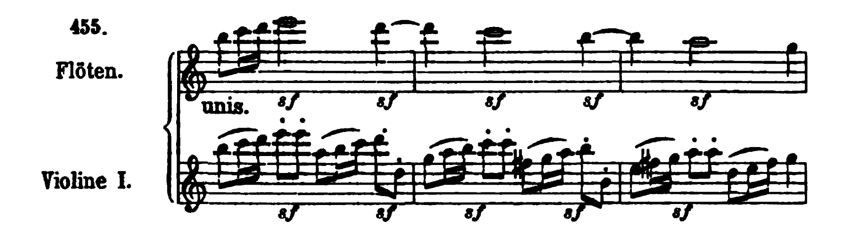


* Op. 124, S. 17—22 der bei Schott in Mainz herausgegebenen Partitur. Die Ouverture ist zur Eröffnung des Pester Theaters geschrieben.

ferner:

I. Violoncell und Kontrabass,
II. erste Violine, Flöten und Oboen, —
I. erste Violine,
II. Bass und Fagotte.

Man sieht bei jeder Aufstellung die Subjekte durch verschiedenartige Besetzung unter einander in Gegensatz gebracht.
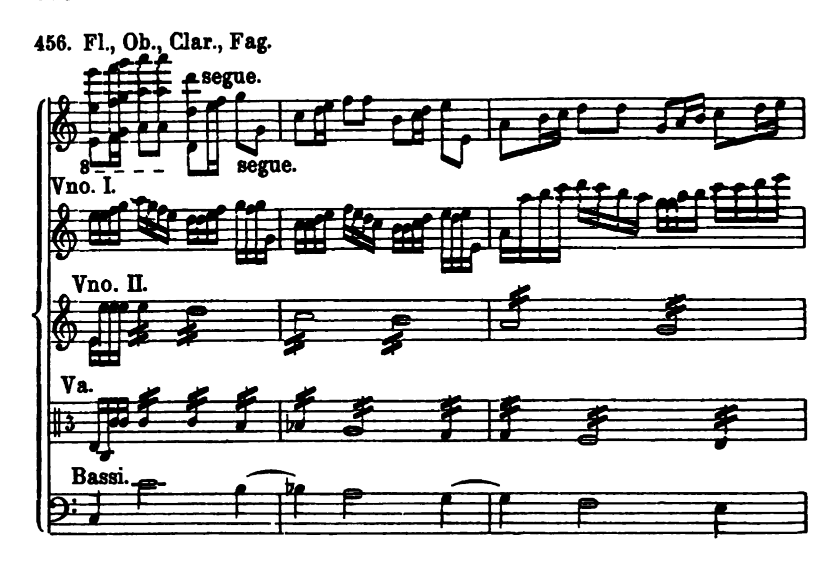
Bei dieser Behandlung, wie bei der zuerst gezeigten, finden sich mancherlei Anlässe zu Abweichungen im Einzelnen. Bisweilen will man eine Stimme verstärken, aber nicht drückend werden lassen. So wird in der letzten obenerwähnten Aufstellung der Subjekte die erste Violine in der That von den Flöten unterstützt. Aber die ohnehin hochliegende und darum scharf eingreifende Stimme soll nicht zu stark werden; daher gehen die Flöten, wie man hier sieht, —
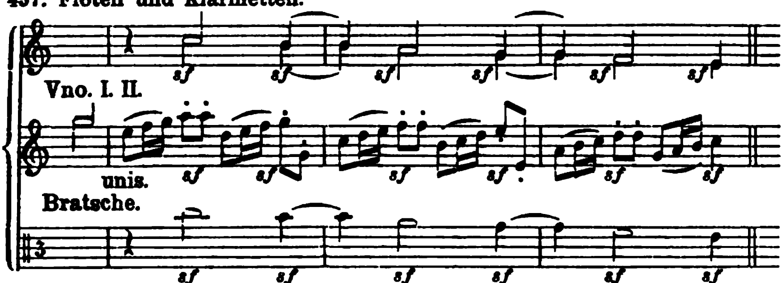


nur auf die harmonische Unterstützung ein, ohne die Geigen in ihrem leichten Gange zu belästigen. Gleich darauf* werden beide Subjekte noch einmal stark dargestellt; das zweite wird von Bratsche und Bass, das erste von Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und der ersten Geige dargestellt. Allein die letztere findet ihr Thema von acht Blasinstrumenten so stark besetzt, das sie sich ihrer beweglichen Natur überlassen und das Thema figurieren darf. Harmonisch unterstützend schliesst sich nun auch noch die zweite Geige (und anfangs die erste Trompete mit vier Hörnern) an; die für unsere Betrachtung wichtigen Stimmen stellen sich so —

---

* S. 23 der Partitur.
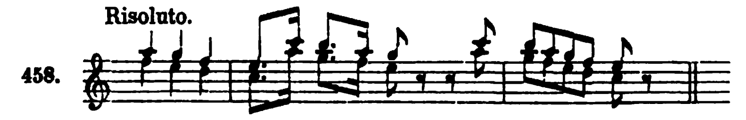


dar, — wiederum vom Gegensatz abgesehen. — In welcher Weise Beethoven die Stimmen ferner vertheilt, kann hier übergangen werden: so viel ist klar, dass die Vertheilung auf vielfache Weise, — dass die Besetzung der Stimmen stärker oder schwächer, im Einklang oder in Oktaven, mit genau übereinstimmenden Stimmen oder mit abweichender Figurierung einer und der anderen, in gleichmässiger Schallkraft aller oder mit vorzugsweiser Verstärkung einer oder einiger Stimmen geschehen kann. Welche Weise in jedem einzelnen Falle vorzuziehen sei, kann nur nach dem Sinn der Komposition und nach der Bedeutung der fraglichen Stelle entschieden werden. Im Allgemeinen lässt sich so viel sagen, dass gleichmässige Verstärkung aller Stimmen zum Gleichgewicht der Harmonie oder des Stimmgewebes beiträgt; eine zu schwach, — das heisst von zu wenigen oder zu wenig starkschallenden Instrumenten besetzte Stimme wird leicht von den stärker besetzten überschrieen und unwirksam. Auch die Zahl und Schallstärke der Instrumente im Allgemeinen leistet noch nicht Gewähr für ihre Wirkung am gegebenen Orte; es fragt sich, ob die Instrumente auch in schallstarken Tonlagen gebraucht sind. Der Verein von Flöten in der tiefen und Klarinetten in der mittleren Oktave mit der Bratsche, — wenn z. B. Beethoven seine Subjekte so —
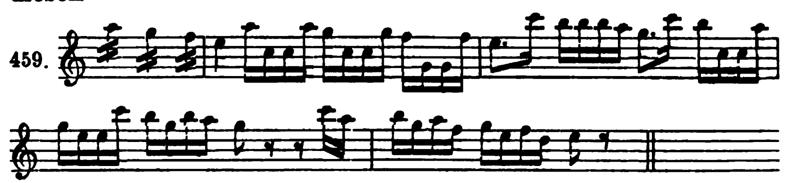


hätte einführen wollen, — würde ungeachtet der Zahl von vier Bläsern nur eine schwache Stimme gegen beide vereinigte Geigen oder eine Geige und eine Oboe abgeben, gegen beide Geigen und Oboen aber gar nicht aufkommen; — gegen ihren weichen Klang würden überdem die scharfen Striche der Bratsche einen ungünstigen Abstand bilden.

Wir befinden uns noch bei den einfachsten Formen, in denen Bläser und Streichinstrumente zusammentreten, die Vereinigung beider Chöre hat zunächst blos quantitative Verstärkung der Stimmen zum Zweck. Und doch macht sich schon, gleichsam ohne unsere Absicht, das Wesen der einzelnen Organe geltend. Bald müssen wir von der nackten Verdoppelung der Stimmen abgehen, weil einige Instrumente nicht fähig sind, den Toninhalt der Stimme vollständig wiederzugeben; bald bringen wir einige Instrumente in höhere oder tiefere Oktaven, weil sie nur in diesen mit voller Kraft wirken können; bald endlich geben wir einzelnen Instrumenten die ihnen obliegende Stimme in irgend einer einfacheren oder figurierteren Gestalt, wie es ihrer Eigenthümlichkeit oder dem Sinn des Ganzen zuträglich scheint.
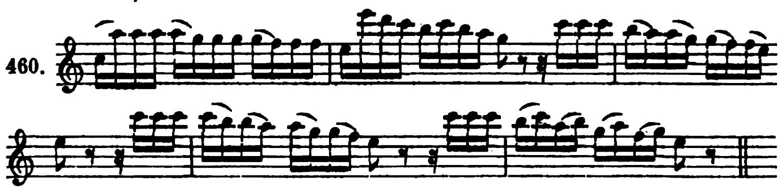
Hier macht sich besonders der Unterschied der Blas- und Streichinstrumente geltend, den wir bereits bei der Charakterisierung der letzteren (S. 257) in das Auge gefasst haben. Das Blasinstrument kann an der Beweglichkeit des Streichinstrumentes nicht vollständig und mit gleichem Erfolg Theil nehmen; und dieses wiederum muss durch Beweglichkeit, durch Tonwiederholung oder Tonhäufung ersetzen, was ihm in Vergleich mit den Blasinstrumenten an Klangfülle und Schalldauer abgeht. Daher müssen Melodien, die von Streich- und Blasinstrumenten mit übereinkommender Wirkung vorgetragen werden sollen, vielfältig umgewandelt werden. Hätten wir z. B. die Oberstimme dieses Sätzchens —
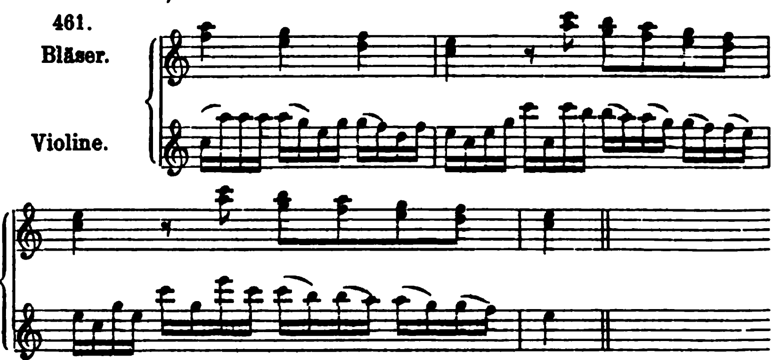


zu instrumentieren, so könnten die Bläser sie unverändert vortragen; die Geigen könnten dies ebenfalls, würden aber, wenn der Satz beweglicher, unruhiger, flatternder u. s. w. werden sollte, zweckmässiger zu irgend einer Figuration, z. B. zu einer von diesen —



greifen. Selbst solche Figurationen, die durch Vorhalte, Voraussnahmen, Hülfstöne von den zum Grunde liegenden Harmonietönen abweichen, z. B.



können unbedenklich mit den zum Grunde liegenden rein akkordmässigen Gängen der Bläser im Einklang oder in Oktaven zusammentreten, z. B.
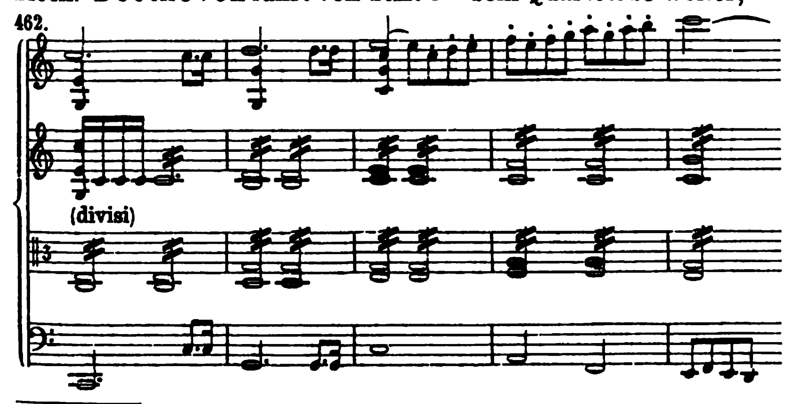


ohne dass daraus eine Störung der Stimmgänge oder ein empfindlicher Widerspruch zwischen den abweichenden Organen entstünde; man empfindet, dass jedes Organ in der ihm eigenthümlichen Weise denselben Gedanken vorstellt, und vernimmt durch alle von Nr. 459 bis 461 aufgeführte Figurierungen hindurch im Wesentlichen nur die in Nr. 458 gegebenen Sätze. — Es versteht sich übrigens von selbst, dass die Beispiele von Nr. 460 nicht motivierte Komposition, sondern Aufsammlung aneinandergereihter Motive sind.

§ 42. Die eigenthümlicheren Stellungen der Orchesterchöre*). Im vorigen Abschnitte wurden Bläser und Streichquartett entweder als nicht gleichzeitig wirkende oder als in einander aufgehende Chöre aufgefasst; beide dienten im letzteren Falle nur zu stärkerer Besetzung der Stimmen. Hierbei wurde jedoch schon zweierlei bemerkbar.

Zunächst mussten Bläser und Streicher aus mancherlei Gründen dieselbe Stimme, die sie gemeinschaftlich vorzutragen hatten in einzelnen Punkten abändern. Hierüber ist das Nöthige schon erwähnt worden.

Sodann vermissen wir in der Reihe der mit den Quartettstimmen sich vereinigenden Bläser mehrere wichtige Stimmen. Die Hörner haben einmal gelegentlich (Nr. 454) mitgehen können, aber von ihnen und den Trompeten ist nur gleichsam zufällig Gebrauch zu machen gewesen, die Posaunen und Pauken sind gar nicht zur Anwendung gekommen. Der naheliegende Grund ist, dass Trompeten, Pauken und Hörner an den meisten Tonfolgen nicht theilnehmen können, die Posaunen aber zu schwer beweglich und zu schallmächtig sind, als dass man sie so leicht zur blossen Stimmverstärkung verwenden dürfte. Nur in den einfachsten und zugleich für grosse Kraftentwickelung bestimmten Sätzen, z. B. bei dem feurigen Einsatz der Ouverture zu Spontinis Olympia, — (Siehe das Beispiel 463, folg. Seite), oder bei dem Triumphruf, mit dem das Finale von Beethovens *C*moll-Symphonie auftritt, ist die Vereinigung aller Chöre zu denselben Stimmgängen ausführbar; und selbst dann wird man noch auf die Schwere der Posaunen und anderen Blechinstrumente Rücksicht zu nehmen haben. Spontini vereinfacht im dritten Takte das Blech. Beethoven führt von Takt 4** sein Quartett so weiter, —
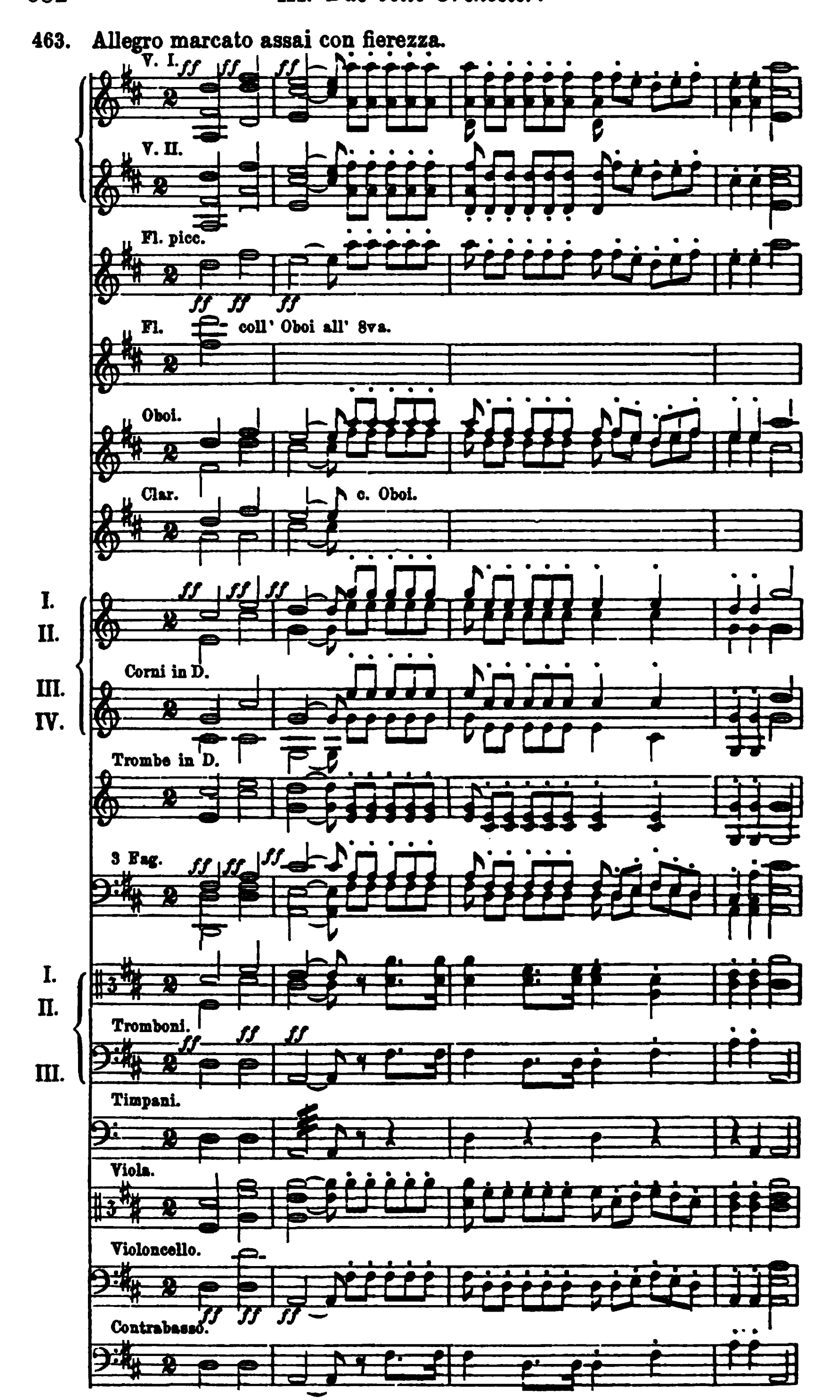
462.



* Hierzu der Anhang P.
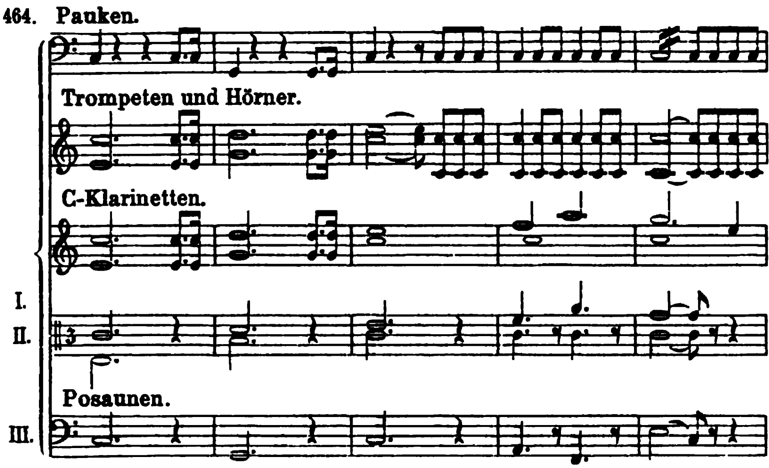
** S. 120 der Partitur.

463. **Allegro marcato assai con fierezza.**



und lässt zu Anfang alle Holzblasinstrumente, Trompeten, Hörner und Pauken mit dem Streichquartett, dann von Takt 3 an wenigstens Flöten, Pikkolo und Oboen mit der ersten Geige, die Fagotte (natürlich in gehaltenen Noten) mit den Bratschen gehen; aber die Posaunen haben durchaus, die übrigen Blechinstrumente später einen einfacheren Gang; selbst die Klarinetten — wir geben hier —

464.



alle abweichenden Instrumente — erhalten von der Melodie nur die Haupttöne.

So werden wir also von allen Seiten darauf hingewiesen, die Bläser in ein ihnen eigenthümlicheres Verhältniss, als die beiden im vorigen Abschnitt betrachteten, zum Quartett zu bringen. Das Nächste ist,

C. die Bläser als Masse vereinigt

gegen das Quartett zu stellen. Dem Streichinstrument ist die Bewegung, — also die Melodie das günstigste Element; das Blasinstrument ist ihm hierin nicht gleich, aber in Klang und Schallkraft überlegen. Ebenso ist die Intonation der Harmonie vom Bläserchor dessen eigenthümlichste Wirkungsweise (S. 218) und der gleichen Wirksamkeit des Quartetts in jeder Hinsicht überlegen; Die Harmonie ertönt im Bläserchor vor allem ruhiger, hat festere Verschmelzung der Stimmen, weitere Stimmfülle (acht normale Holzblasinstrumente, vier, sechs oder neun normale Blechinstrumente), mehr Sättigung und Reiz des materiellen Klanges, die grösste Ueberlegenheit im Aushalten, und alles dies sowohl im Piano als im Forte. Es war dies einer der Gründe, welche die Unentbehrlichkeit der Blasinstrumente für den Vollklang des Orchesters gezeigt haben. Nun aber stellen wir den Bläserchor auch so auf,

wie er den Vollklang, die Ausfüllung des Satzes am günstigsten gewährt: als festverbundene aushaltende Masse. Melodie und überhaupt Bewegung bleibt dem Quartett überlassen. So hebt — um aus unzähligen Beispielen nur eins herauszugreifen — Beethoven den ersten Satz seiner *C*moll-Symphonie in der Nr. 380 gezeigten Weise mit gesonderten Stimmen des Quartetts an. Sobald er aber steigern will, bildet er aus den Blasinstrumenten (wie wir in der Beilage XIV nachlesen können) eine Harmoniemasse, — und zwar eine anwachsende, zuerst Hörner, dann Oboen und Fagotte, dann zu diesen Klarinetten, endlich Tutti, und überlässt die Melodie wie überhaupt alle Bewegung dem Streichquartett.

Hier können wir an einem einfachen Falle alle wesentlichen Verhältnisse beobachten. Jeder der beiden Chöre ist nach seiner vorzüglichen Fähigkeit benutzt. Das Quartett hat die Bewegung und namentlich die bewegte Hauptstimme, die Melodie; seine Unterstimmen unterstützen dieselbe in bewegter und dabei gleichmässigster Weise. Die Bläser bilden einfach harmonische Massen, zuerst scharf und kurz eingreifend, dann in voller Schallkraft aushaltend; und das eben können sie am besten. Die Streichinstrumente halten fest an einander; und wenn die erste Geige sich von den Unterstimmen entfernt, schliessen zweite Geige und Bratsche um so enger an einander. Die Bläser dagegen bilden eine weite, über mehr als drei Oktaven ausgedehnte Schallmasse, während doch wieder jedes einzelne Paar fest zusammengehalten wird. Nur Trompeten und Pauken werden von der Masse abgesondert, um den Rhythmus der Abschnitte zu zeichnen durch Hervorhebung des schweren von vier Takten; allein im letzten Abschnitte* treten auch sie (die Pauken Achtel schlagend) zur Masse. Hier streichen auch die Bässe Achtel und steigern sich und das Ganze zu höherer Kraft.

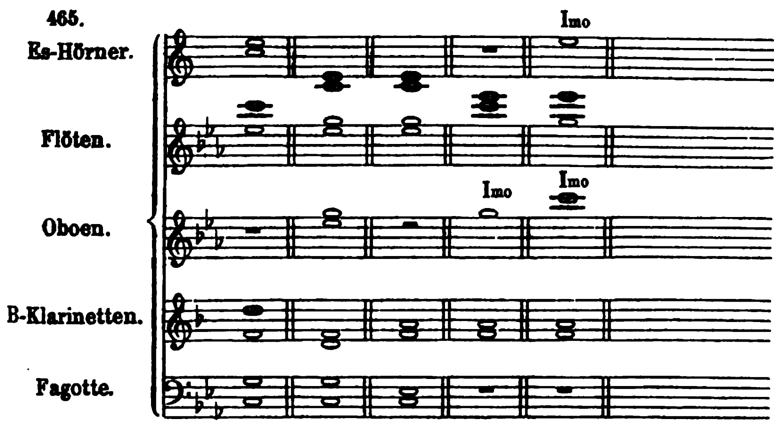
Wir müssen noch einen Augenblick bei der Bildung der Harmoniemasse im Bläserchor verweilen.

Das Erste, was wir bemerken, ist: dass sie als ein für sich bestehender Tonkörper ihre eigene, keineswegs mit der Hauptstimme übereinkommende Oberstimme hat. Diese Oberstimme kann in einzelnen Momenten oder fortwährend über der Hauptstimme liegen, ohne dieser — wenn sie nur hinlänglich stark besetzt oder durch Tonlage und Bewegung hervorgehoben ist — nachtheilig zu werden. Denn die ganze Masse der Bläser ordnet sich eben aus Mangel an melodischem und rhythmischem Gehalt dem Hauptchor des Orchesters unter und wirkt unbeschadet der höheren oder tieferen Lage nur als Begleitung.
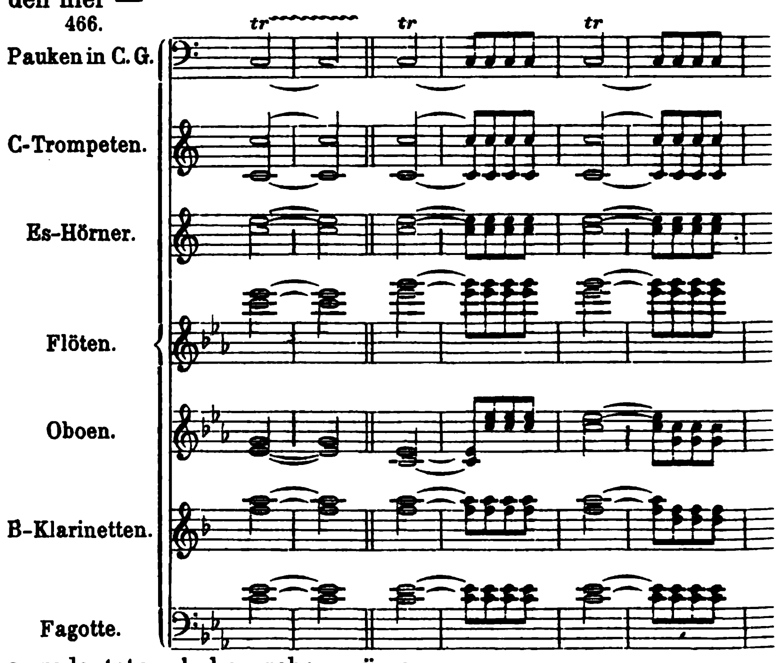
---

* S. 4 und 6 der Partitur.

Allein in dieser Begleitungsmasse selber kann zweitens die Stimmung und Erregtheit des Komponisten wieder ihren angemessenen Ausdruck finden. Beethoven — wir knüpfen unsere Betrachtungen an das letzte ihm entlehnte Beispiel — hatte in dem ersten Satze seiner *C*moll-Symphonie ein inneres, düsteres, leidenschaftliches Ringen auszutönen, aber das Ringen eines edlen und starken Charakters, — einer Persönlichkeit, die erregt, aber nicht ausser sich gesetzt, hingerissen, aber nicht umgerissen werden kann, sondern sich heldenmüthig und mit der Kraft innerlicher Gesundheit und Sicherheit durchkämpft. Dies scheint uns der Sinn des Satzes, ihm scheint jeder Zug entsprechend — und unter anderen auch die erste (in der Beilage XIV gegebene) Massenbildung. Die Bläser liegen im Forte weit aus einander, Klarinetten und Fagotte tief und nicht in einer schallstarken Tonlage; doch werden erstere durch die Hörner, letztere durch die Bratschen gestärkt und jeder Bläserchor hält fest zusammen. Dies ergiebt einen festen und starken, aber nicht heftigen und übermächtigen Schall, dessen Tonlage die Tiefe grollend vernehmen lässt; Beethoven selbst findet bei der dritten Wiederholung des Satzes ein Mittel der Steigerung in der höheren Lage der Klarinetten, Fagotte und Bratschen (Beilage XV), wobei übrigens die quere Quarte der Fagotte (*es*–*a* statt *es*–*ges* oder *es*–*c* oder *a*–*c*) auch das Ihrige thut. In jener ersten Stelle hätte daher Beethoven seine Masse nicht zweckmässiger bilden können. Nehmen wir nun an, er habe hier weniger ernst und stark zu uns zu sprechen, seinen Gedanken mehr nebelhaft oder traumartig, in weicher Trübniss statt mit leidenschaftlicher Energie auszuführen gehabt, so musste er seine Harmoniemasse weniger fest bilden, in die Tiefe verweisen, — oder vielleicht die Höhe in träumerischem Sinnen anklingen lassen. Hier —



geben wir einige Andeutungen, ohne an erschöpfende Aufzählung zu denken. — Hätte umgekehrt Beethoven einen leidenschaftlicheren Aufschrei im Forte vernehmen lassen wollen, so würde er der Bläsermasse eine höhere und heftigere Lage, z. B. eine von den hier —
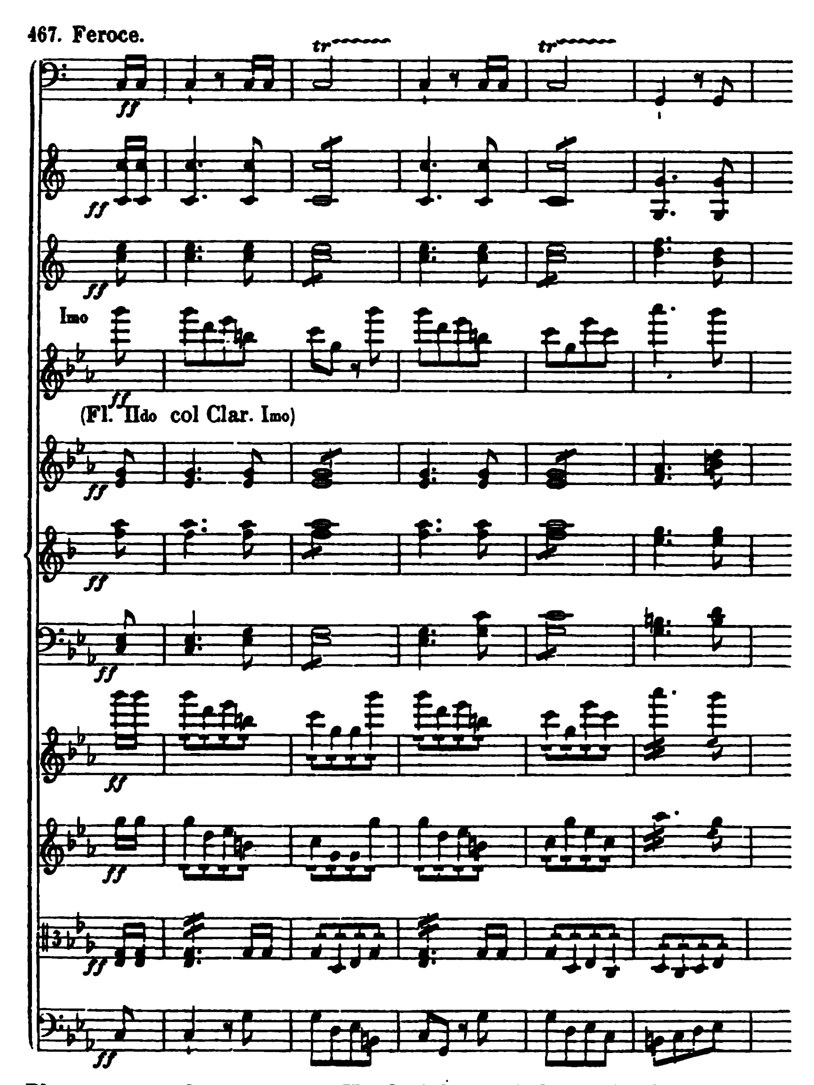


angedeuteten, haben geben müssen.

Drittens kann in einer solchen Masse der Chor der Blech- und Holzblasinstrumente verschmolzen oder durch Lage, Bewegung u. s. w. abgesondert, es können die weicheren und schärferen Instrumente unter einander verbunden, es kann diese oder jene Instrumentenart hervorgehoben werden, kurz die ganze Mannigfaltigkeit, die der Bläserchor dem kundigen Setzer darbietet, kann hier zu charakteristischer Anwendung kommen. Endlich kann

Viertens die Masse der Bläser in solchen Fällen, wo es nöthig ist, die Streichinstrumente weit aus einander zu legen, zur Füllung der Harmoniemitte, zur Verbindung der Ober- und Unterstimme dienen. Wir geben hier zu der Beethovenschen Instrumentation — ein Beispiel*, das man sich als Bruchstück eines heftigen Satzes vorzustellen hat: (Siehe das Beispiel 467, folg. Seite) die Geigen, von einer Flöte unterstützt, — und die Bässe, von der Bratsche unterstützt, — werden in Verbindung gesetzt durch die

* Es ist aus Nr. 391 gebildet.
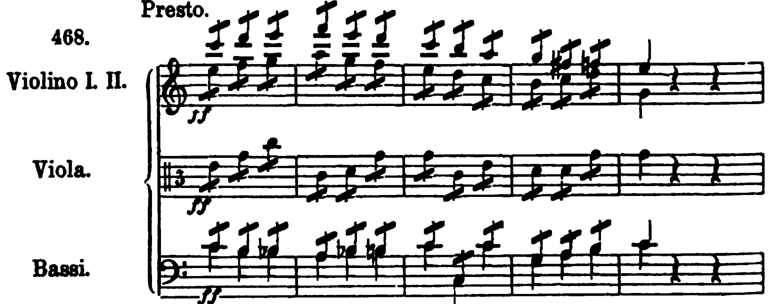


Bläsermasse, deren grösste Kraft sich in mittlerer Tonlage zusammendrängt.
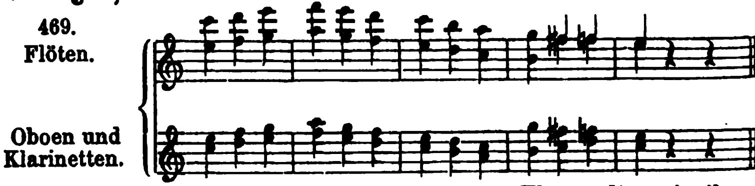
Ueberblicken wir noch einmal die beiden Verwendungen des Bläserchores unter B. und C. in diesem und dem vorigen Abschnitte, so kommen beide darin überein, dass die Bläser nur zur Unterstützung des Quartetts auftreten, dieses aber durchaus Hauptsache bleibt. In der ersteren Weise (B.) gaben sich die Bläser ganz hin, wurden blos Verstärkung der Streichinstrumente; in der letzteren (C.) schlossen sie sich nicht den einzelnen Streichin-

strumenten, sondern als Masse der vom Quartett gebildeten Masse an und vermochten so mehr ihrem Charakter gemäss zu wirken, ohne dass doch derselbe zu besonderer Entwickelung gekommen wäre.

Selten oder nie wird man eine oder die andere dieser Verwendungen längere Zeit rein durchführen wollen oder können. Geht man auch darauf aus, die Bläser in der ersteren Weise, zur Verstärkung der Stimmen zu verwenden: so sind doch nicht alle Bläser dazu geeignet, das Blech wird meistens nur Masse bilden können. Und bildet man umgekehrt starke Massen, so wird man häufig (wie z. B. in Nr. 467) das Bedürfniss finden, die Melodie, oder Ober- und Unterstimme durch einen Theil der Bläser gegen die Masse der übrigen zu verstärken. Aber selbst die rein stimmige Behandlung des Bläserchors kann sich dem Charakter der Massenwirkung nähern, wenn die Stimmordnung des Quartetts in den Bläsern verändert wird. Wollte man diesen Satz —
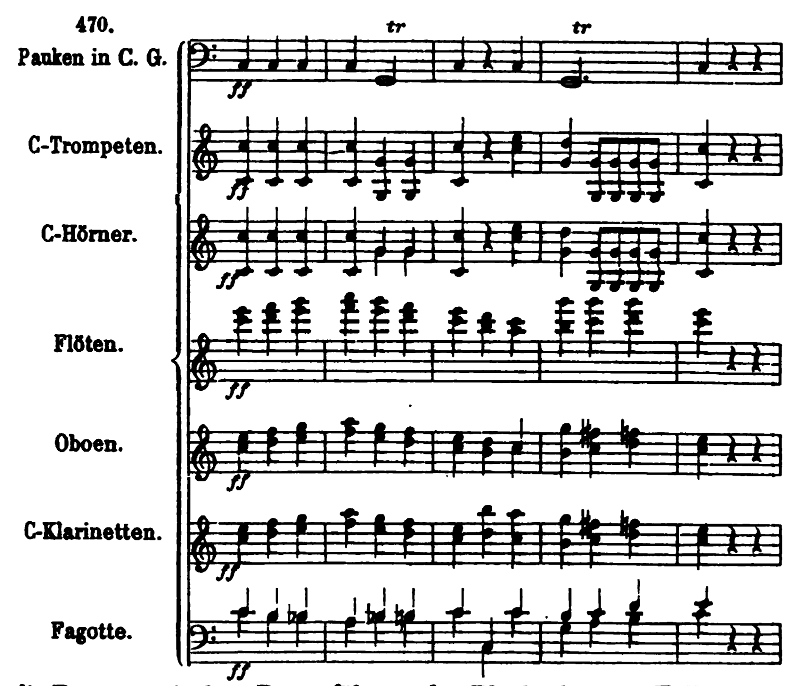


von den Bläsern stark und voll begleiten lassen, so würde man nicht Masse bilden, sondern sich nur dem Stimmgang anschliessen können. Allein die Sextenfolge der Oberstimmen ist nach der Natur des Intervalles nicht kräftig und würde alle Oberstimmen der Bläser, die sich ihr anschlössen, ebenfalls mit ihrem weichen Charakter durchdringen, übrigens sie alle in unkräftige Tonlagen hineinziehen. Man müsste wenigstens einen Theil der Bläser anders legen, z. B.



oder bei gleicher Behandlung die zweite Flöte (die mit ihrer weichen Tonlage mehr deckt als stärkt) weglassen, oder dieselbe mit der ersten im Einklang setzen, oder endlich, — was das Stärkste wäre — aller Oberstimmen in die höhere Lage bringen,
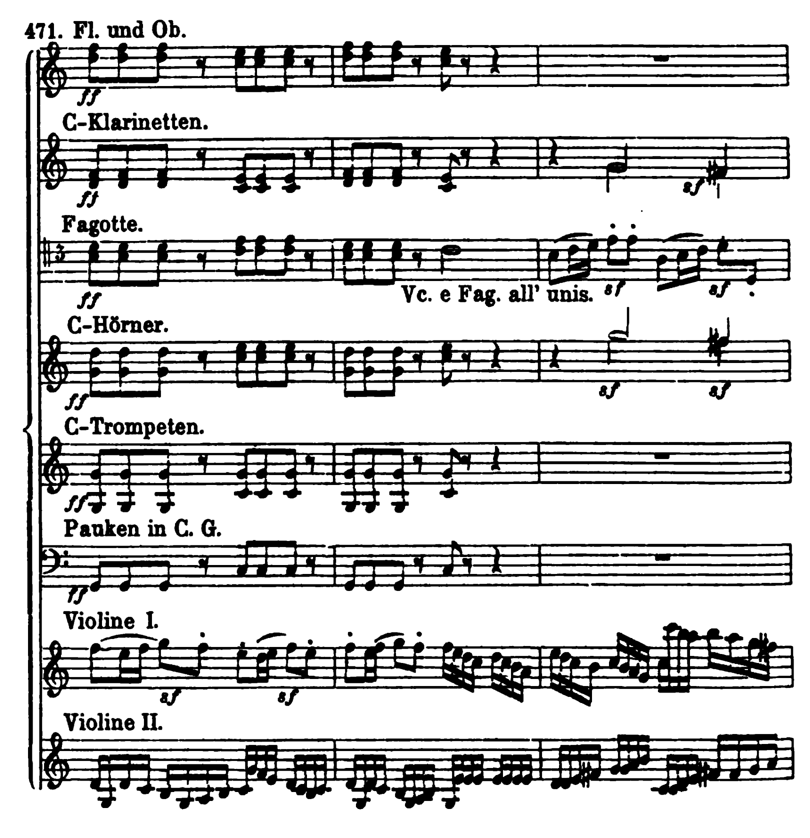




die Fagotte mit dem Basse führen, das Blech aber zur Füllung — also massenhaft verwenden. Die einzelnen Abweichungen von dem hier Ausgesprochenen mag der Studierende für sich prüfen.

Nun erst ist die Einseitigkeit der beiden Behandlungsweisen überwunden. Die stimmige Führung der Bläser würde nun blos da angewendet, wo entweder (wie im obigen Satz) eine andere gar nicht ausführbar wäre, oder wo der Inhalt der Stimmen ein durchaus wichtiger ist, — also meistens in den wahrhaft polyphonen Sätzen. Die massenhafte Stellung wird da hervortreten, wo entweder nicht stimmig gesetzt werden kann, wie z. B. im Blech des obigen Beispieles, oder wo die Stimmen nicht in ihrer Besonderheit, sondern als ein zusammengeschmolzenes Ganzes wirken sollen (Beilage XIV), also meist in den homophonen Sätzen.

Kehren wir jetzt zu der bei Nr. 453 u. f. betrachteten Beethovenschen Ouverture zurück. Die beiden Subjekte sind, von den Geigen, Flöten, Oboen und Klarinetten stark besetzt, eingeführt; besonders das erste ertönt scharf. In der Antwort treten wieder die Violoncelle und Fagotte, die Bratschen, Klarinetten und hochliegende Hörner mit ihnen auf und geben dem zweiten Subjekt vollen, dem ersten gedrängteren Klang. Hätte Beethoven ohne Weiteres so gesetzt, so würde seine Fuge eine Schärfe und bittere

Heftigkeit angenommen haben, die dem Sinne der Werkes nicht gemäss wäre und das Orchester nicht in seiner Fülle und Pracht, als vollschallende Masse, hätte aufkommen lassen. Er bringt aber schon nach der Aufstellung der Subjekte (Nr. 453) einen Zwischensatz, der ihm Masse zu bilden erlaubt, —



und mischt so die heiteren Vollklänge des Orchesters zu dem strengeren und schärfer eindringlichen Fugengewebe. Die Bläser bilden — nur nach dem Sinn des Satzes rhythmisch erregt — Masse, die erste Geige spielt mit dem Hauptmotiv des ersten Subjektes, bis sie (wie schon früher die zweite Geige) einen beweglichen Gegensatz vorbereitet für den Eintritt der Gefährten. Dieser Zwischensatz krönt die ganze Durchführung hindurch und später noch häufig jede Aufführung der Subjekte.

Wir haben nun die Bläser stimmig behandelt, aber als blosse verstärkende Beigabe zum Quartett, ferner zu selbständigerer Wirkung, aber blos als Masse. Es bleibt übrig,

D. die Bläser individualisiert

neben dem Quartett einzuführen, so dass ihr Chor ebenso wohl wie dieses bald eine Masse allein oder mit dem Quartett bildet, bald ganz oder theilweise in obligate Stimmen auseinandertritt. Es scheint angemessen, hier einen neuen Kreis der Betrachtung zu ziehen.

§ 43. **Die Individualisierung der Bläser.** Sobald der Bläserchor ebenso wohl wie das Quartett individualisiert, das heisst nicht nur zur Verstärkung oder als Masse, sondern auch zu selbständiger Darstellung besonderer Stimmen gebraucht wird, gewinnt die andere Seite des Orchesters erst ihre vollkommene, allseitige Lebendigkeit und wird in ihren Organen selbständig und frei. Die früher betrachteten Verhältnisse der Orchesterchöre erscheinen jetzt — nicht etwa als unrichtige oder unzulässige, aber als einseitige und darum unzulängliche. Noch immer werden wir

1. diese zwei oder drei Chöre abgesondert brauchen,
2. die Bläser insgesammt als Verstärkung,
3. die Bläser — oder blos die Blechinstrumente — verbunden zu einer Masse

verwenden. Aber wir können ja auch

4. den Bläserchor in seine einzelnen Glieder auflösen,

einzelne — oder mehrere Blasinstrumente als selbständige Organe im grossen Verein des Orchesters verwenden!

Hier kann nun nicht mehr von einer absoluten Herrschaft oder einem unbedingten Vorzug des Quartetts die Rede sein. Es wird den Vorzug behaupten, den es durch seine Eigenschaften in der Mehrzahl aller Orchesterverwendungen hat. Aber in einzelnen Fällen können die Rollen wechseln; das Quartett kann dienend, untergeordnet auftreten, und Bläser, einzelne oder mehrere, können als herrschende Organe die eine Hauptstimme oder mehrere Stimmen übernehmen.

Es dürfte kaum ausführbar und aus bekannten Gründen gewiss nicht erspriesslich sein, alle möglichen Fälle hier durchzugehen. Doch dürfen wir nicht unterlassen, wenigstens die folgenreichsten oder fruchtbarsten herauszuheben. Wir werden dabei vom gewohnten Gesichtspunkt ausgehen und das Quartett als Kern des Ganzen im Auge behalten; die entgegengesetzte Seite wird von selber in ihr Recht treten.

A. Einzelne Bläser als Verstärkung einzelner Quartettstimmen.

Schon S. 373 haben wir den ganzen Bläserchor sich zur Verstärkung des Quartetts hergeben sehen. Jetzt betrachten wir den Fall, wo nur einzelne Stimmen des Quartetts von einzelnen Stim-

men des Bläserchors unterstützt werden, während die übrigen Bläser entweder pausieren, oder Masse bilden, oder selbständige Stimmen führen.
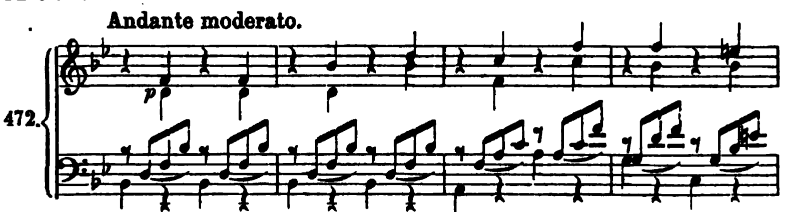
Die unterstützenden einzelnen Bläser verstärken nicht blos durch Vermehrung der Schallmasse, sondern noch mehr dadurch, dass sie durch die festere, gleichmässigere Haltung ihrer Töne dem beweglicheren, unruhigeren Streichinstrument, mit dem sie sich verbinden, ruhigere und festere Haltung, — gewissermassen mehr Solidität geben. Es ist also vor allen Dingen zu überlegen, ob nach dem Sinne der Komposition eine solche Verstärkung — man möchte, abgesehen von der nachtheiligen Seite des Ausdrucks, sagen: Verdickung oder Ausfüllung des Schalles — auch angemessen erscheint? Wenn Mozart seine erste Violine in Nr. 418 durch die zweite (in der Oktave) verstärkt: so behält der Satz immer noch jene Erregtheit und fieberhafte Unruhe, die kein entsprechenderes Organ findet, als die Geige. Hätte er statt oder neben der Geigenverstärkung auch nur das leichteste Blasinstrument zugesetzt, so wäre der Klang gesättigt, kompakt geworden und der Charakter der Komposition verfehlt. Dasselbe würde von dem Andante-Anfang Beethovens in Nr. 404, von dem Satz in Nr. 381 und vielen anderen gelten. Man wird in allen Fällen, wo der Charakter des Streichquartetts wesentlich ist, lieber beide Geigen und Bratsche, Bratsche und Violoncell u. s. w. verknüpfen, lieber alle oder die meisten Bläser (wie in Nr. 471) zur Harmonie verweisen und alle Streichinstrumente in einer oder zwei Stimmen vereinigen, als diese wesentlichen Stimmen durch Zuziehung von Bläsern in ihrem Charakter stören, gewissermassen verunreinigen.

Ist aber die Zuziehung eines Blasinstrumentes dem Sinn entsprechend, so fragt sich, welches zu wählen sei? Je ähnlicher und näherliegend das Blasinstrument dem zu verstärkenden Streichinstrument ist, desto mehr verschmelzen beide, je unähnlicher, entfernter und je schallkräftiger zugleich das Blasinstrument ist, desto mehr macht es neben der Quartettstimme seine Eigenthümlichkeit geltend. Gehen wir nach dieser Vorausschickung die einzelnen Bläser durch, so finden wir

1. das Fagott

am geeignetsten, sich mit dem Violoncell und den tieferen Lagen der Bratsche zu verschmelzen. Diesen Instrumenten ist es nach Tonlage, Beweglichkeit, Schallkraft und Klangweise so nahe verwandt, dass man kaum irgend ein anderes Instrument so häufig zur Verstärkung einer Stimme angewendet finden wird, als das Fagott zu der des Basses. Wenn dies vorzugsweise bei J. Haydn

der Fall zu sein scheint, so mag wohl einerseits die schwächere Besetzung der Bässe in seiner Zeit, andrerseits aber die humoristische, bewegliche Heiterkeit des liebenswürdigsten, ewig jungen Alten es veranlasst haben, der dem beweglich im Bass figurierenden Fagott wohl manchen scurrilen Zug abgelauscht hat. Weniger häufig ist vielleicht seine Verwendung zur Unterstützung der Bratsche, oder überhaupt der Mitte des Quartetts. Eines der bemerkenswerthesten Beispiele dafür giebt Mozart in seiner Zauberflöte, in dem Terzett »Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn». Die fast durchweg rein den Singstimmen entfliessende Melodie wird, damit ihr reizvoller, Alles in Allem enthaltender Gang ungestört bleibe, in einfachster Weise —



begleitet. Die Unterstimme hat der Kontrabass, die beiden Oberstimmen haben die Geigen, die Achtelfigur, — der eigentliche Kern und Bewegungssitz der ganzen Begleitung, — wird von den Violoncellen, Bratschen und Fagotten vorgetragen; die stillen Fagotte geben der Figur Fülle und Halt, und wirken eher dahin, die Schärfe des Bogens (besonders in der Tiefe der Bratschen) bedeckend zu mildern, als den Schall zu verstärken. Und diese Weise wird fast das ganze Tonstück hindurch mit voller Befriedigung beibehalten, so sicher war in ihr das einzig Rechte ergriffen. Eben dies ist das Lehrreiche des Falles bei all seiner Einfachheit.

Wie das Fagott sich der Tiefe und Mitte anschmiegt, so finden wir (fast ebenso häufig)

2. die Flöte

als Unterstützung der Höhe, namentlich der ersten Violine. Geht sie mit ihr im Einklang, so mildert und füllt sie die Schärfe und Dürrheit des Geigenstriches, namentlich in den höheren Lagen. Dieser Führung im Einklang — und zwar selbst in den tieferen Lagen — begegnen wir am häufigsten bei den älteren Komponisten. Zunächst mag wohl wieder das Bedürfniss reiner Schallverstärkung bei der früher schwächeren Besetzung den Anlass gegeben haben; in zahlreichen Fällen bei Haydn, der die Flöte oft in den bewegtesten, muntersten Gängen durch Hoch und Tief mit der Geige gehen lässt, wüssten wir keinen anderen Grund anzugeben. Gluck ist oft ebenso verfahren, oft aber verwendet
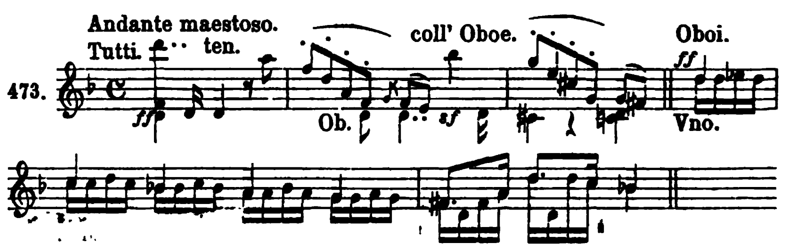
er diese Instrumentation in seinen Opfer- und Gebetchören zur treffenden Bezeichnung stiller, ernstlieblicher Feier; die schärferen Bogenzüge und die weichen, blassgefärbten Flötenklänge der tieferen Lagen vermählen sich, ohne sich zu vermischen, indem sie einander gegenseitig wärmer und doch milder hervorheben.

Geht die Flöte eine Oktave höher mit der Geige (also in der Weise, in der sie sich nach S. 168 den Oboen und Klarinetten anzuschliessen pflegt), so bleiben natürlich die Instrumente unvermischt, aber die Stimme wird vermöge der klangvolleren Höhe der Flöte stärker herausgehoben. Allein diese Stellung kann bei längerer oder häufiger Anwendung leicht einen gemeinen Ausdruck ergeben; der geistiger erregte, wärmere Klang der Geige kann die leichtfertigere und in ihrer Gemüthskühle selbstgenügsame Flöte, wenn sie gar zu deutlich und lange nebenhergeht, blosstellen.

Verwandtere Seiten mit der Geige als die Flöte hat

3. die Oboe.

Aber einestheils beschränkt sich die Verwandtschaft doch nur auf die höhere Hälfte, anderntheils ist dieses spröde Instrument für die Beweglichkeit und so manchen feineren Charakterzug der Geige nicht wohl zu gewinnen. Wo indess beide Instrumente übereinstimmen, z. B. in Sätzen von diesem Charakter, —



da wird die Stimme zu einer Schärfe und durchdringenden Kraft gesteigert, wie sie von der Verschmelzung so energischer und so klangverwandter Instrumente zu erwarten ist.

Weniger geeignet zur Verschmelzung des Klanges ist:

4. die Klarinette

in Verbindung mit der Geige oder Bratsche. Allein sie stärkt nicht blos materiell die Stimme, sondern durchwärmt sie auch mit ihrer üppigen Sentimentalität oder theilt ihr die Wildheit ihrer höheren Tonlagen mit.

Nach diesen Andeutungen kann man die Anschliessungfähigkeit der übrigen Instrumente ermessen.

Bisher haben wir nun einzelne Instrumente zur Verstärkung
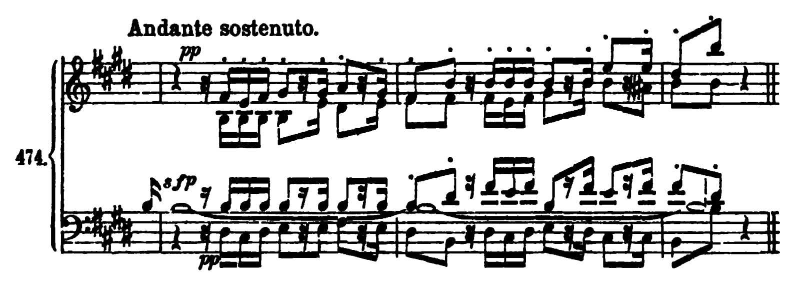
herangezogen. Allein wir wissen schon aus der Lehre vom Harmoniesatze (S. 168), dass mehrere Bläser sich vereinigen lassen zu einer einzigen Melodie, und so versteht sich, dass unsere Oberstimme auch von

Oboe und Klarinette,
Oboe und Flöte,
Flöte, Klarinette (oder Oboe) und Fagott,
Flöte und Fagott

u. s. w., oder auch vom Fagott allein in der tieferen Oktave (wie vom Violoncell S. 307) unterstützt werden kann.

B. Einzelne Bläser zur Ausfüllung des Quartetts.

In der Nothwendigkeit einer vielstimmigen Ausführung, die man nicht auf Kosten der Kraft der Quartettstimmen durch deren Trennung (S. 330) erreichen darf, kann das Bedürfniss begründet sein, dem Quartett noch andere Organe zur Darstellung selbständiger Stimmen zuzufügen. Diesen Fall lassen wir für jetzt bei Seite, weil mit ihm ein neuer Gesichtspunkt eintritt, von dem aus wir alle Organe vereinzelt oder theilweise verbunden als ebenso viel Stimmen auffassen. Im Charakter des Quartetts selber aber kann das Bedürfniss eines fremden hinzutretenden Organes von grösserer oder ruhigerer Haltekraft oder eigenthümlichem Klang und Charakter für eine besondere Stimme liegen. Sollte folgender Satz —



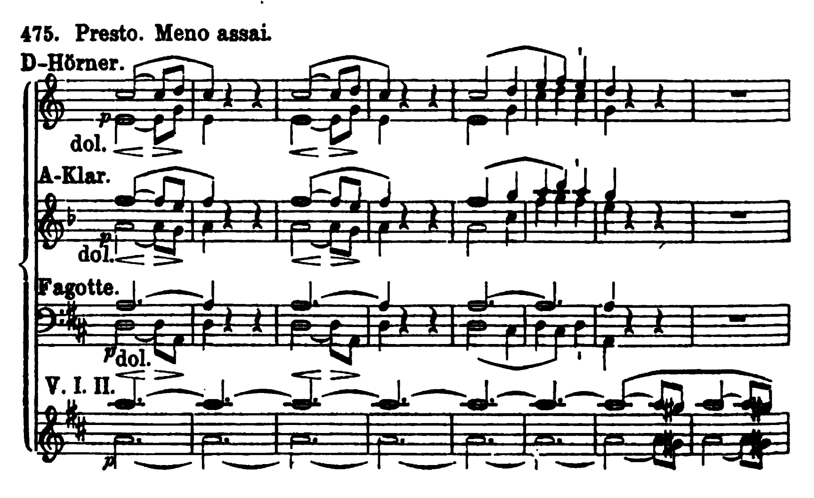
instrumentiert werden, so würde wohl die Zahl, nicht aber die Qualität der Streichinstrumente für seinen Inhalt genügen; das aushaltende *h* würde in jedem Streichinstrumente unruhig und dünn oder rauh erklingen. Nur ein Blasinstrument kann es gleichmässig und ruhig aushalten, anschwellen, aushallen lassen; am quellendsten, anmuthigsten, verlangendsten das Waldhorn. Und dieses *h* ist nicht nur als Halteton das Band des Satzes (in der Bratsche und Geige liegt es auch, ohne dieselbe Wirkung), sondern vielmehr durch den vollquellenden Luftklang, der nur den Blasinstrumenten und vor allen dem Horn eigen ist. Aehnliche

Bedeutung haben die Fagotte in Nr. 390. Die Violoncelle geben denselben Ton; wollte man sie aber auch in der Oktave verdoppeln, immer würde es eines Blasinstrumentes bedürfen, um dem Satze Fülle und Halt zu geben. Beethoven bedurfte übrigens der Fagotte für die dunklere, gedrückte Stimmung seines Satzes. Dergleichen Haltetöne stellen sich — gleich der von den Bläsern gebildeten Masse, nur auf einen kleineren Raum beschränkt — als zugleich füllender und hebender Gegensatz in den fremden Chor.

Wie nun hier einzelne Blasinstrumente das Quartett füllen und heben sollten, so können umgekehrt
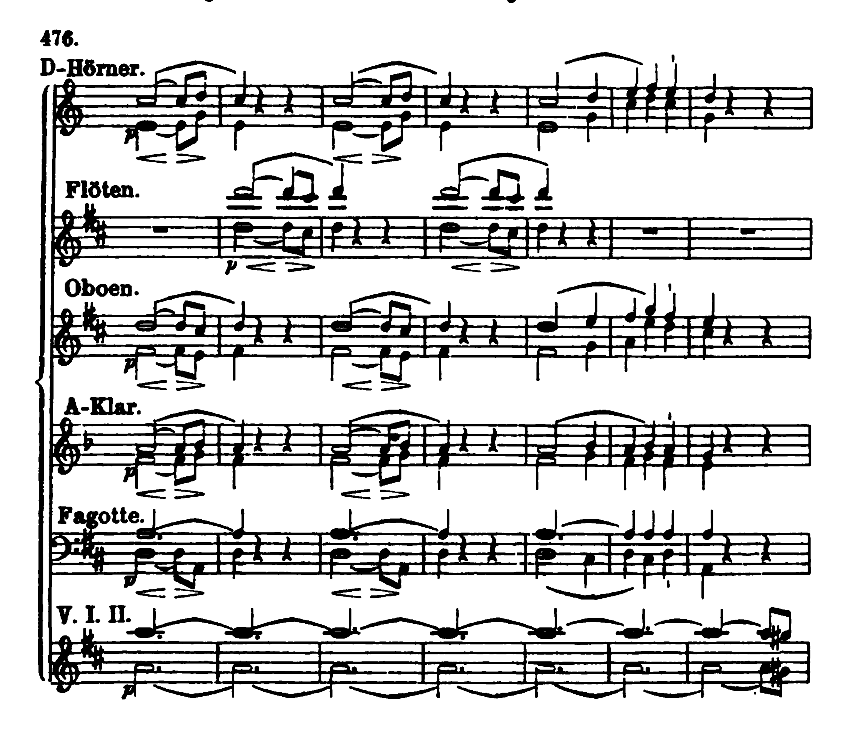
C. einzelne Streichinstrumente im Bläserchor

ihre Stelle finden. Hier können sie nicht zur Füllung dienen, — denn das liegt nicht in ihrer Natur, — sondern als Gegensatz des Feineren, Erregteren gegen den gesättigten Klang der Bläser. Ein berühmter Satz Beethovens diene als Beispiel, das Trio aus dem Scherzo seiner *A*dur-Symphonie. Der Hauptsatz (*F*dur bekanntlich) wird unter entschiedenem Vorherrschen des Quartetts ausgeführt und wirft sich zuletzt auf *A*, das von Flöten, Oboen, Fagotten und dem Quartett ausgehalten wird. Die übrigen Instrumente nun biegen ab auf *D* und nur die Geigen bleiben liegen. Das Trio entspinnt sich dann so, —



steigert sich in der Wiederholung, —

476.
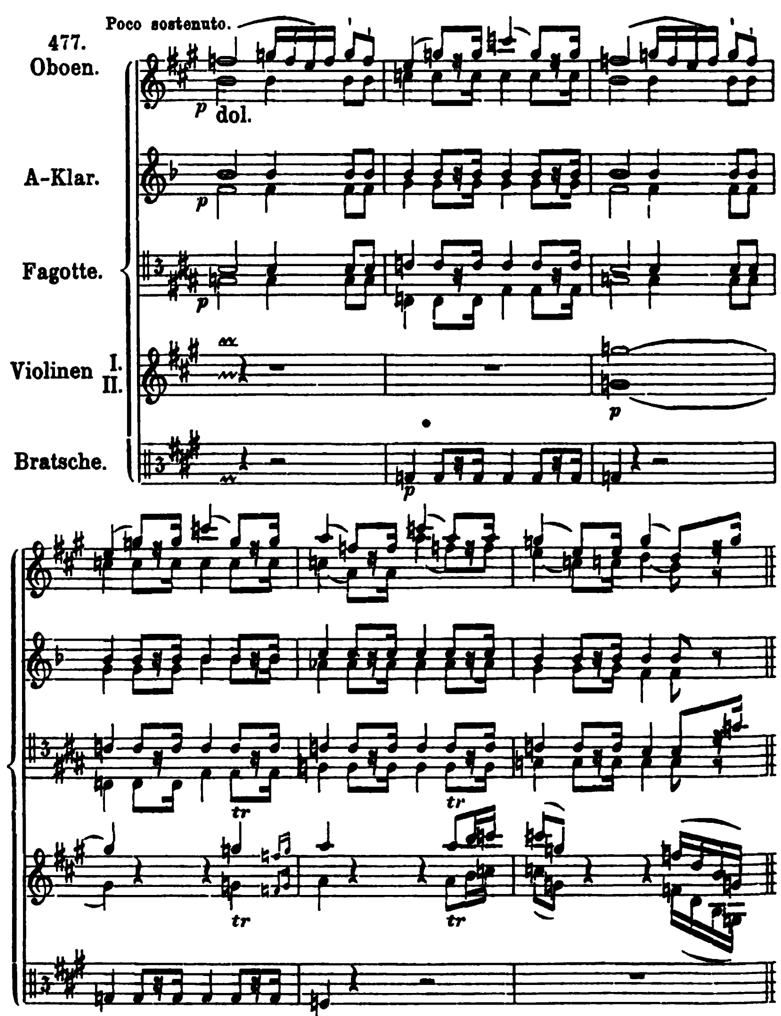


und überall, durch den ersten und zweiten Theil, ziehen die Violinen ihr stilles *a* über und durch die Klänge der Bläser, bis zum Schlusse das volle Orchester den Satz vorträgt und Trompeten (über wirbelnden Pauken) an der Stelle der Violinen das *a* siegfeiernd aushallen*). — Dergleichen Haltetöne der Streichinstrumente legen sich wie ein Schleier über den vom Bläserchor auszuführenden Satz.

Aus demselben unsterblichen Werke entlehnen wir das Beispiel, wie einzelne Streichinstrumente nicht blos mit Haltetönen, sondern stimmführend in den Bläserchor treten. In der Einleitung ist es, wo die Modulation sich aus *A* auf die Dominante von *C* wirft und folgender Satz —

---

* Vergl. Anhang L, 8.



aufgestellt wird, der sich nachher* in erhöhter Festfeier in *F* wiederholt. Dem Tongehalt nach war die Bratsche nicht nothwendig; aber ihr rieselnder Klang (auf der besponnenen *G*- oder besser *C*-Saite) sollte dem Hauche der Bläser nervige Kraft einmischen; zart und dabei doch siegreich, fein und eindringlich ziehen sich dann die Violinen hinein. Es ist dies eine von den genialen Kombinationen, die nachzuahmen ein undankbares Missverständniss wäre, die aber dem verstehenden Blick ein tieferes Eindringen in das Wesen der Organe, die hier zusammenwirken, gewähren.
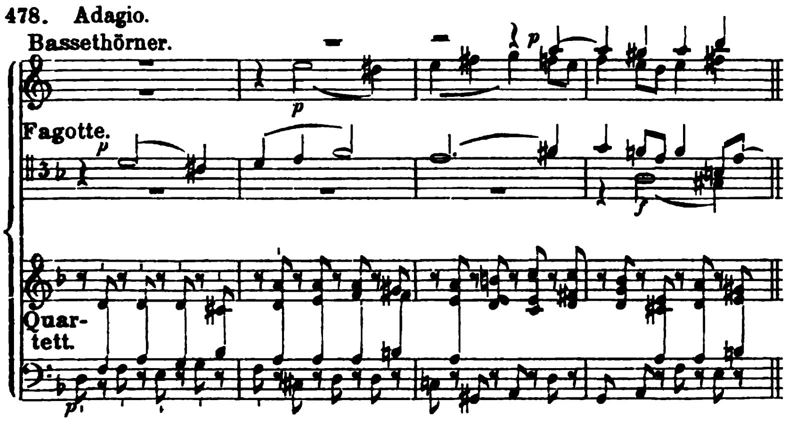
* S. 5 und 9 der Partitur.

Schon in den letzten Fällen war der Chor der Bläser Hauptchor geworden, dem einzelne Streichinstrumente sich bei- und unterordneten. Dies leitet auf den letzten Fall, in dem das ursprüngliche Verhältniss (S. 251) des Bläser- und Saitenchors sich entschieden umkehrt und

D. Das Quartett untergeordnet unter den Chor der Bläser

tritt. Ein bekanntes und erschöpfendes Beispiel giebt uns die Einleitung von Mozarts Requiem. Dass in derselben das Blech ruht (bis vor dem Einsatz der Singstimmen) und der Chor der Holzblasinstrumente nur mit Bassethörnern und Fagotten besetzt ist, darauf kommt nichts an. Mozart hat (S. 370) Grund gehabt, eben nur diese Instrumente mit Ausschluss aller anderen Holzblasinstrumente anzuwenden, und so stellt sich in ihnen der Chor der Holzblasinstrumente vollständig dar.

Diese vier Instrumente nun intonieren den Nachahmungs- oder Fugatosatz, in dem gleich darauf das *Kyrie eleïson* gesungen wird, und das Quartett, — wir geben wenigstens den Anfang, —



dient in einfachster Form blos als Begleitung.

§ 44. Die Individualisierung des ganzen Orchesters. Die vorhergehenden Abschnitte haben uns vorbereitend auf den Gipfel der Anschauung geleitet, die der Komponist von dem mächtig reichen Organ zu gewinnen hat, das sich ihm im Orchester darbietet. Wir haben zuerst das Quartett, dann den Bläserchor neben dem Quartett individualisiert und erst jenes, dann diesen als Hauptchor aufgefasst. Jede dieser Auffassungen war richtig und an ihrer Stelle wohlberechtigt; aber jede war einseitig. Daher möchte schwerlich in irgend einer umfassenderen Komposition eine oder die andere Gestaltung ausschliesslich walten.

Wir haben vielmehr nun das Orchester in seiner Ganzheit

und Einheit — als diesen Verband vieler und mannigfaltiger Organe aufzufassen, deren jedes sein Recht und seine eigenthümliche Fähigkeit hat, im Kunstwerke mitzuleben und mitzuwirken, bald allein herrschend, bald mit anderen gleichberechtigt (polyphon in allgemeinster Bedeutung des Wortes), bald sich unterordnend, wie es die Idee des Ganzen fordert.

Jetzt erst bietet sich dem Schalten des Künstlers unbeschränkte Mannigfaltigkeit des Gestaltens.

1.

Er kann das ganze Orchester zusammenfassen als eine einige Masse. Da dient es ihm in voller materieller und einfachster Kraft, da bewährt es sich als diese Macht, die alle Laute so vieler Organe in einen einzigen erschütternden Strom von Schall zusammenfasst und in das Ohr des Hörers ergiesst. Es ist das die einfachste und zugleich gewaltigste Wirkung, um so mächtiger, je sorgsamer man sie zum rechten Moment aufspart und dann bis zur Sättigung gewähren lässt, — um so kräftiger, je mehr man jedes der verschmolzenen Organe in seiner günstigsten Tonlage und Darstellungsweise verwendet, — um so leichter erschöpft, je unmotivierter, unzeitiger und je häufiger man sie hervorruft.

2.

Er kann die einzelnen Chöre, oder einen gegen den anderen massenweise bewegen. Oder er kann aus allen scharfen, aus allen weichen Organen neue in sich gleichartige Massen bilden. Je reiner und vollständiger die Chöre oder Massen einander entgegentreten, desto entschiedener spricht sich ihr Charakter aus und desto reiner und klarer wirkt ihr Gegensatz gegen einander.

3.

Er kann, das ganze Orchester als eine verbundene Schaar einzelner Organe zusammenfassend, aus jedem der Chöre beliebige Organe für seine Hauptstimme und die Begleitung, oder für die verschiedenen gleichberechtigten Stimmen eines polyphonen Satzes herausheben.

Dies ist die jetzt und zuletzt zu betrachtende Behandlungsweise, die wir mit dem Ausdruck »Individualisierung des Orchesters« zu bezeichnen versuchen. Er soll andeuten, dass nunmehr jedes der Organe, das eine Stimme übernimmt, oder jeder Verein von Organen (z. B. von im Einklang oder in Oktaven zusammengestellten Bläsern oder Saiteninstrumenten), der eine Stimme oder eine eigene Masse bildet, als eine eigenthümliche, selbständige Persönlichkeit gleichsam geltend werden soll, ebenso wie wir auf den untergeordneten Stufen jede Stimme des Quartetts oder des Singchores u. s. w. als eine solche aufgefasst haben.
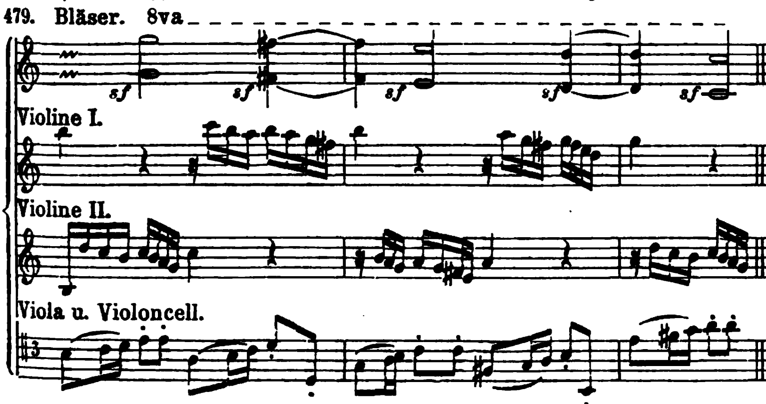
Hiermit ist das Orchester durch und durch, im Ganzen, in

seinen grossen Massen, in seinen einzelnen Organen lebendig geworden, durchgeistigt, in charakteristische und dramatische Thätigkeit gesetzt. Es ist die geistreichste und inhaltreichste Verwendung des Orchesters. Aber sie gewährt nicht die einige, in einem einzigen Gedanken und einer einzigen Gestalt siegreich, unwiderstehlich hervortretende Allmacht des Orchesters. Wir erfahren hier, was schon auf einem früheren untergeordneten Standpunkte (Th. II. S. 333) klar werden musste: dass alle Gewaltigkeit der Polyphonie doch zuletzt nur zur Einigung in einem einzigen Gedanken, unter eine Hauptstimme, — dass alle Polyphonie zur Homophonie zurückführen müsse, um hier die vollendete Kraft und die genugthuendste Befriedigung zu finden.
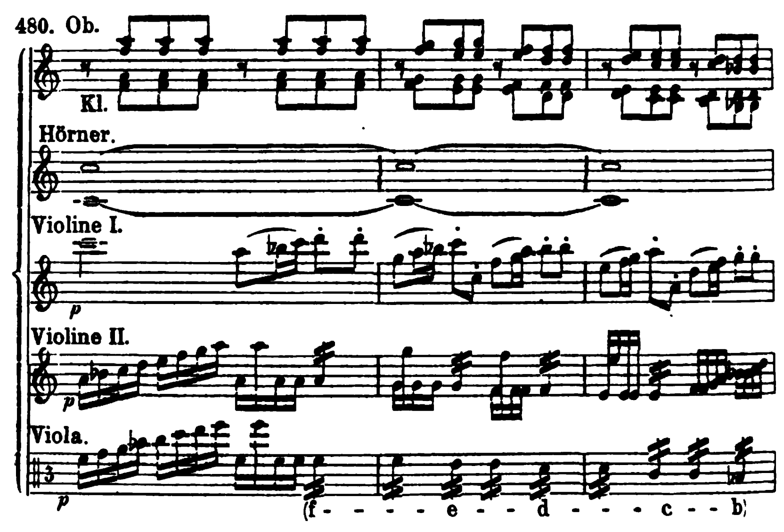
Haben wir nun schon in enger gezogenen Kreisen (S. 361) auf Vollständigkeit in der Betrachtung aller möglichen Verknüpfungen verzichten müssen, so ist dies hier noch gewisser der Fall. Es können aber alle Instrumente des Orchesters einzeln, es kann jedes mit jedem anderen oder mehreren in der mannigfaltigsten Weise verknüpft werden; wer wollte da nachrechnen? und wem wäre mit dem Nachrechnen gedient? Nicht hierauf hat man sich einzulassen, sondern es bleibt nur noch übrig, gewisse allgemeine Gesichtspunkte und Rücksichten hervorzuheben, die uns bei jeder Wahl oder Zusammenstellung leiten und vor Missgriffen sichern können.

Die Vorbedingung bei der freieren Beherrschung und Führung des Orchesters ist die: jedes Organ desselben nach seiner Kraft, Fähigkeit und seinem besonderen Charakter zu kennen. Dies sichert vor allem bei der Wahl der einzelnen Instrumente für die einzelne in einer Komposition sich darbietenden Aufgabe. Wenn also z. B. Beethoven im Fortgang seiner Fugenouverture (Nr. 453) das Quartett mit dem ersten Subjekt und dem bewegten Gegensatze (Nr. 471), und die Bläser mit dem zweiten Subjekt einführt —

479\. Bläser. 8va



(der Bläserchor enthält die Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte in drei Oktaven über einander), so sehen wir jedes Organ gerade in der ihm zusagendsten Partie bethätigt. Wenn in derselben weit und in anziehendster Mannigfaltigkeit ausgeführten Komposition gleich darauf beide Themata in den höheren Quartettstimmen leicht und fein vorüberflattern sollen, —



so sehen wir wieder alle Instrumente in der einem jeden zusagenden Bethätigung: das erste Subjekt in der ersten Violine, — das zweite in der Bratsche, aber in Bewegung gesetzt, — die zweite Violine hastig und unruhig, — die Hörner einen Halteton aushaltend, — die übrigen Bläser Masse bildend, damit der Hauptsatz nicht zerflattere, aber diese Masse zergliedert, bewegt, der Niederschläge entbehrend, damit sie leicht genug bleibe, um den Gedanken des Hauptsatzes zu entsprechen.

Wenn wir mithin als e r s t e s Erfordernis einer kunstgemässen Individualisierung aussprechen, dass kein Organ anders als seinem Charakter gemäss zur Thätigkeit komme: so wagen wir z w e i t e n s als Recht des Orchesters und höhere Pflicht des Komponisten zu bezeichnen, dass jedes einmal in der Partitur aufgenommene Instrument auch seinen Fähigkeiten gemäss zur rechten Geltung gebracht, ihm wesentlicher Antheil am Werke gegönnt, keines als blosser Aushelfer für die anderen, als blosse Füllstimme verbraucht werde. Hier ist es, wo sich die wahrhafte Kunstbildung bewährt. Wer die Alles beseelende und erhöhende Idee der Polyphonie (Th. II. S. 143) in sich aufgenommen und sich von ihr hat durchdringen und kräftigen lassen, dem wird dieser

Anspruch kein unerwarteter sein. Mag in einzelnen Werken weniger Raum oder Anlass liegen, ihn reich zu erfüllen, immer wird das alte Wort (Th. II. S. 103), dass er »der Schuldner jeder Stimme« sei, den durchgebildeten Künstler mahnen und treiben, jedem Instrumente gerecht zu werden, jedes in seiner Weise und so viel die herrschende Idee des jedesmaligen Kunstwerkes gestattet, zu begünstigen. Das ist der innere Vorzug, den die Orchesterwerke der deutschen Meister und vor allen anderen Haydns und Beethovens vor den nur aus subjektiver Richtung und Bildung hervorgegangenen fremdländischen behaupten; es ist die Kraft der Durchgeistigung, die das kleine Haydnsche Orchester belebter, mächtiger, nerviger ertönen lässt, als die neuen mit doppelt so vielen Instrumenten beladenen, von oben bis unten mit Blech gepanzerten Massen; es ist der Sieg der Polyphonie oder musikalischen Dramatik über die Homophonie oder musikalische Lyrik.

Und wenn nun dieser polyphone Trieb dahin führt, auch diejenigen Instrumente an einem Gedanken Theil nehmen, ihn vortragen zu lassen, für die er eigentlich weniger geeignet ist: so wird drittens das vorbedungene Bewusstsein vom Wesen aller Organe auch hier noch schirmend walten. Ein Instrument, das weniger geeignet ist für einen Gedanken, enthält sich seiner, bis derselbe siegreich das Ganze durchdrungen hat und nun auch das Widerstrebende an sich heranzwingt. Das bewegliche Fugenthema der Zauberflöten-Ouverture und namentlich das Hauptmotiv desselben —

481.

bringt Mozart zuerst in den rührigsten Instrumenten, in den Geigen; den Bratschen und dann den Bässen schliessen sich die verwandtesten Bläser (S. 392), die Fagotte, dann erst den Geigen, die leichten Flöten und theilweise die Oboen an; später übernehmen es abwechselnd Fagotte und Klarinetten. Im zweiten Theile wird es wieder zuerst von Geigen, Violoncellen, Fagotten und Bässen, Bratschen, Flöten, — im dritten Theil wieder zuerst vom Quartett gebracht, dem Flöten, Oboen, Fagotte sich anschliessen. Endlich müssen auch die Hörner und Trompeten mit Pauken* — so gut sie können, wenigstens in Bewegung und Tonwiederholung sich ihm ergeben. Nur die Posaunen sind es ihrer Würde und Mächtigkeit schuldig, davon fern zu bleiben; sie greifen in ihrer Weise ein. — Was dieses eine Werk andeutet, liesse sich an den meisten oder allen Meisterwerken nachweisen, gleichviel ob sie fugiert sind oder nicht.

* S. 19, 22, 23 der Schlesinger'schen Partitur.
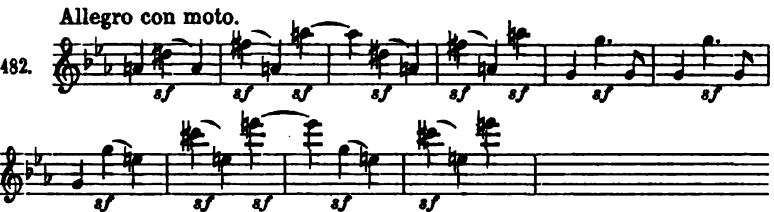
Für diese Beseelung, zu der sich alle Instrumente im Geiste des Komponisten herandrängen, überhaupt für jede Orchesterwendung ist nun endlich viertens eine mehr äusserliche, aber unumgängliche Rücksicht erforderlich: die auf eine richtige Kraftvertheilung unter den Stimmen. Die Melodie oder Hauptstimme muss hervortreten, mehrere gleichwichtige Stimmen müssen in gleicher Stärke — oder wenigstens insoweit gleicher Stärke gegeben werden, dass nicht eine die andere unterdrücke; wesentliche Stimmen müssen den Nebenstimmen überlegen sein, wenigstens nicht schwächer besetzt werden. Allerdings kann der Vortrag eine Abweichung von diesen Regeln beschönigen; eine zu schwache Stimme kann stark betont, zu stark besetzte Stimmen können durch Pianovortrag gemildert werden, — es kann dergleichen selbst in einzelnen Fällen der Absicht des Komponisten entsprechend und dann die Abweichung von der Regel gerechtfertigt sein. Aber von solchen Ausnahmefällen abgesehen bleibt wohl die Regel unbestreitbar.

Ihre Absicht kann aber nicht durch ein blos äusserliches Abzählen der Instrumente erreicht werden. Nicht die Masse der verbundenen Instrumente, sondern das Vermögen eines jeden, und zwar sein Vermögen in der Tonlage, wo es wirken soll, — dann auch die Art der Verbindung zusammenwirkender Instrumente und die Behandlung der entgegenstehenden, endlich vor allem die Energie des Inhaltes einer Stimme kommt bei der Abwägung in wesentlichen Betracht.

Wenn Beethoven in Nr. 479 das zweite Subjekt mit acht Bläsern in drei Oktaven über einander besetzt, so sind es eben nur Holzblasinstrumente, und die stärksten unter ihnen (Oboen und Klarinetten) nicht in der stärksten Lage; ihnen gegenüber ist das erste Subjekt durch Besetzung (Bratsche und Violoncell) und Bewegung stark genug. Wenn in Nr. 480 dem Hauptgedanken im Quartett — sogar im Piano neben der zweiten Violine sechs Bläser entgegen treten: so sind diese wieder in nicht vordringlicher Weise gesetzt; die Hörner halten aus, die Klarinetten liegen in der Tiefe, sie und die Oboen sind rhythmisch gebrochen. Wenn Mozart in Nr. 478 zum Vortrag der Hauptstimmen die stillsten Holzblasinstrumente, vereinzelte Bassethörner und Fagotte, nimmt: so hat er den Streicherchor in einfachster und nichts weniger als kräftiger Weise entgegengestellt. Wenn — um ein letztes Beispiel zu geben — Beethoven in seiner heroischen Symphonie* gegen das volle Orchester mit Trompeten und Pauken der ersten Violine ganz allein die Hauptstimme giebt, so hat

* S. 35 der Partitur.

sie dieselbe schon längere Zeit zuvor gegen geringere Massen des Orchesters geführt, so dass der Hörer sie schon bemerkt hat und leichter verfolgen kann, — so ist ferner ihre Melodie —



eine scharfgezeichnete und liegt in der eindringlichsten Tonregion des Instruments.

X. Kapitel.

Orchesterkomposition*).

Nach so vielen Vorbereitungen und Vorarbeiten kann sich die Lehre jetzt nur kurz fassen. Es wird hauptsächlich noch auf Bezeichnung eines förderlichen Stufenganges in den Arbeiten und Aufweisung der Formen des Orchestersatzes ankommen.

§ 45. Vorbereitende Aufgaben. Die Kunst selber hat sich nicht von Anfang her im Besitz aller Mittel gesehen, die jetzt unser Orchester vereinigt, und hat nicht sobald über die gegebenen Mittel mit solcher Freiheit und in so reicher Geistigkeit geboten, als unserer durch die Vorarbeiten so vieler Meister und durch den allgemeinen Entwicklungsgang des Geistes geförderten Zeit zusteht. Möge das noch im letzten Stadium des Lehrganges — wie in seinem ganzen Laufe uns erinnern, dass auch wir mit Besonnenheit die letzten Schritte thun. Jede Zurückhaltung entschädigt uns durch besondere und durchaus künstlerische Aufgaben.

Wir stellen als letzte Vorbereitungen — aber eben schon als künstlerische ihrer drei —

1.

Eine Ouverture in Fugenform für Quartett, Oboen, Trompeten und Pauken.

Diese Aufgabe, durch S. Bachs Meisterwerke (Symphonien) ähnlicher Gestaltung angeregt, führt uns zu einer Form zurück, die wir stets und zuletzt auch zum Eindringen in das Quartett

---

* Hierzu der Anhang Q.

(S. 350) fördersam befunden haben. Die Besetzung beschränkt uns im Bläserchor, giebt aber seine beiden Massen, Blech- und Holzbläser, jede wenigstens von einer Klasse vorgestellt; es bleibt dem Arbeitenden anheimgegeben, Oboen und Trompeten wie gewöhnlich zweistimmig, oder (nach Bachs Beispiel) dreistimmig zu behandeln.
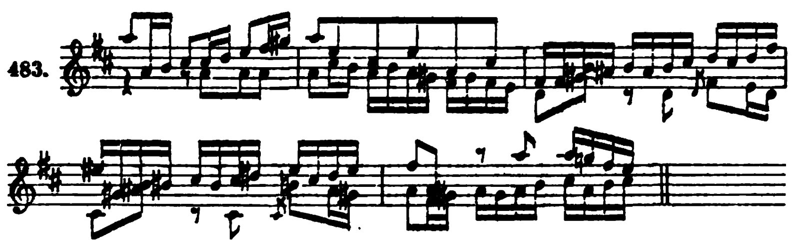
Wie früher, so sagen wir auch hier, dass es nicht der eigentliche Zweck ist: eine Fuge zu schreiben, die von den gegebenen Instrumenten ausgeführt werden kann, sondern dass es vielmehr gilt: das Orchester, wie es nun auch zusammengesetzt sei, in dieser Form zu bethätigen; das Orchester und seine Geltendmachung ist Zweck, die Form ist das ausbedungene Mittel.

Wahrscheinlich wird der Komponist seiner Fuge eine Einleitung vorausschicken, in welcher er sein Orchester in Massenkraft wirken lässt, oder in welcher er vielleicht in stiller Weise erst zum kräftigen Hauptsatze hinführt. Vielleicht wird diese Einleitung inmitten oder am Schlusse des Hauptsatzes wiederkehren oder anklingen. Dies, und wie dabei die Mittel des Orchesters zu verwenden, bleibe dahingestellt. Wir wenden uns gleich zum Hauptsatze.

Für diesen, für die Fuge, tritt das Quartett sogleich mit unbestreitbarem Recht als Hauptchor auf, schon deswegen, weil es allein zur Aufstellung der normalen vier Stimmen geeignet ist. Das Thema wird in seinem Sinne zu erfinden sein, Gegensatz und das weitere Stimmgewebe wird zunächst ihm zufallen und nach seinem Wesen sich bilden. In dieser Hinsicht stehen wir also auf dem Boden einer früheren Aufgabe, der S. 350 besprochenen Quartettfuge. Allein nun treten, wenn auch in beschränkter Besetzung, die Holzblas- und Blechinstrumente zu.

Die Oboen (wir nehmen hier ihrer drei an) werden in den meisten Fällen fähig sein, das für Violinen erfundene Thema und den weiteren daraus sich entwickelnden Fugeninhalt aufzunehmen; wenigstens bedarf es einer nicht zu lästigen Rücksicht bei der Erfindung, um die Theilnahme der Oboen möglich zu machen, — die in Nr. 438—441 gegebenen Themate z. B. würden den Anschluss der Oboen zulassen. Allein dieser Anschluss könnte nur ein gelegentlicher sein; die Oboen können einmal gelegentlich zur Verstärkung der Violinen und Bratschen verwendet werden, sie können einmal eine Durchführung oder die höheren Stimmen einer solchen statt der Violinen übernehmen. Dies würde aber nur ausnahmsweise und nur selten mit Vortheil geschehen können. Denn die Violinen werden durch ihre Beweglichkeit und Schmiegsamkeit, durch die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit ihres Ausdruckes stets den Vorzug vor den spröden, in der Mitte und

Tiefe sich spreizenden Oboen verdienen; ein zwei- oder dreistimmiger Satz vollends, der von Saiteninstrumenten so leicht und zart gegeben werden kann, würde sich, von Oboen vorgetragen, leicht breit machen. Man betrachte das Nr. 441 gegebene Thema, — man bilde dazu einen Gegensatz, z. B. diesen —
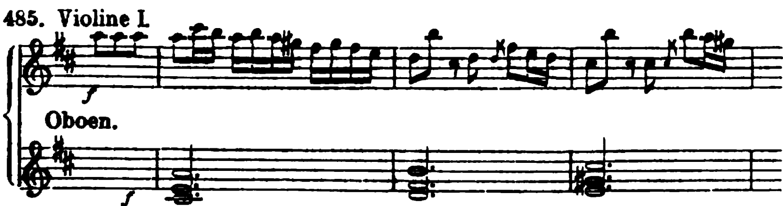


oder irgend einen anderen aus dem Thema entwickelten: so wird man Beides wohl für die leicht darüber hingehenden Streichinstrumente, schwerlich aber (besonders Takt 3 und 4) für die umständlichen und preziös deutlichen Oboen wohlgeeignet finden. Und dasselbe wird man bei den meisten im Sinne des lebhaften und feinen oder leichtgegliederten Quartetts erfundenen Thematen, z. B. auch bei dem oben angedeuteten von Bach*, —



sich bethätigen sehen.

Was wird also ausser diesen ausnahmsweisen Bethätigungen die Aufgabe der Oboen sein? — sie werden Masse bilden; was ihnen dazu an Stimmzahl und Ausdehnung des Tongebietes abgeht, wird die Schwere und Eindringlichkeit ihres Klanges, werden sie durch festes Zusammenhalten in vollen Sextakkordgängen — in Zwischen- oder in Gegensätzen zum Thema, z. B.



oder in Gängen im Einklang u. s. w. ersetzen, während die Streichinstrumente sie in erhöhter Bewegung umgeben, oder ebenfalls zu verstärkten Stimmen zusammengetreten ihnen entgegen arbeiten.

Die Trompeten werden nur in den seltensten Fällen an der Fugenarbeit Theil nehmen können: ein Thema, das von ihnen

* Aus dem Gedächtnisse, vielleicht nicht genau.

darstellbar wäre, würde für Oboen und Quartett zu einseitig und unergiebig sein. Dass sie gelegentlich das Thema unterstützen, z. B. das obige in seinem ersten Motiv verstärken oder dieses Motiv in enger Folge gleich einer Engführung wiederholen, kann nicht als befriedigende Beschäftigung für sie gelten. Sie noch mehr als die Oboen können sich in Verbindung mit den Pauken und jenen nur als Masse, als letzten Ausschlag, den sie der Orchesterkraft (S. 361) geben, vollgeltend machen. Dazu aber werden sie um so erwünschter auftreten, je beschränkter die Mittel der vorbedungenen Besetzung eben für diesen Zweck sind.

Diese Erwägung der dargebotenen Kräfte wird nun über die ganze Gestaltung der Komposition entscheiden.

Wie kunstreich und gehaltvoll auch die Fuge geführt werde, das kann nicht genügen, da in ihr nicht alle festgesetzten Instrumente (S. 407) und in ihrer Form auch das Orchester als Masse in der Kraft seiner homophonen Einigkeit nicht zur Geltung kommen würde. Es werden sich also — besonders am Schlusse des ersten Theiles und zu Ende — breitere Zwischensätze bilden müssen, in denen sich der Bläserchor, besonders das Blech, in seiner Massenkraft geltend macht.

Aus diesem Gesichtspunkte angesehen bietet unsere Aufgabe Anlass, die drei Massen des Orchesters — und zwar in erleichternder Besetzung mit einander zu verknüpfen und jede in ihrer Weise zu bethätigen.

Die folgenden vorbereitenden Aufgaben sind

2. die Marschform,

und

3. die Form des Menuett.

Die erstere wird in der Regel vorherrschende Massenwirkung fordern und Anlass bieten, das Orchester in dieser Richtung und in einer einfachen, nicht weit aussehenden Form anwenden zu lernen. Der einfache Gegensatz von Hauptsatz und Trio ladet zu dem Versuch ein, denselben durch eine verschiedengestaltete Instrumentation hervorzuheben; vielleicht wird der Hauptsatz vom vollen Orchester, das Trio von einer der Massen, oder einander ablösenden Massen, oder von mehr vereinzelten Stimmen s. s. w. dargestellt werden.

Das Menuett wird vermöge seiner Beweglichkeit das Quartett und mit ihm die Holzblasinstrumente vorzugsweise beschäftigen. Wie nun diese Chöre und das Blech bald mit einander, bald wechselnd in Thätigkeit kommen, das Trio auch hier sanftere Weisen der Instrumentation hervorruft, bedarf nach allem Vorhergegangenen keiner weiteren Auseinandersetzung. Das Lehrbuch über-

lässt von hier immer mehr der persönlichen Unterweisung und Berathung und dem Studium der Partituren die weitere Leitung.

Und so darf auch jede weitere Uebung in den kleinen Instrumentalformen, namentlich in den Tanzformen und im Scherzo, dem individuellen Ermessen des Jüngers überlassen bleiben.

§ 46. **Die eigenthümlichen Orchesterformen.** Im vorigen Abschnitt ist des Marsches, des Scherzo, der Menuett und anderer Tanzformen als Aufgaben für das Orchester gedacht worden. Sie sind also unstreitig Orchesterformen und können die höchste künstlerische Wichtigkeit, ja auch eine bedeutende formelle Ausdehnung an sich haben; man denke nur der Scherzi, die Beethoven in mehreren seiner Symphonien, z. B. in der heroischen, in der *A*dur-, in der *D*moll- (der neunten) Symphonie giebt. Demungeachtet konnten wir diese Formen als vorbereitende Aufgaben benutzen. Nur das Scherzo erhebt sich, formell betrachtet, zu höheren Kombinationen und dann zu grösserer Ausdehnung, tritt aber in der Regel nur als Theil eines grösseren Ganzen auf, nämlich der Symphonie.

Von diesen kleineren Formen aus gehen wir nun zu den eigenthümlicheren über.

A. Die Balletmusik.

Die Balletmusik hat zum Theil feststehende Formen, die meist von Nationaltänzen entleht sind, z. B. die Form des Walzers, des Menuett, des Fandango, auch die des Marsches. Anderen Theils bedient sie sich ganz frei (ohne besondere Rücksicht auf eine hergebrachte oder innerlich nothwendige Form, wie in den Nationaltänzen und dem Marsche) der Liedformen, der kleinen Rondoformen, auch wohl der Sonatenform (dieser meist nur in das Enge gezogen) im langsamen und schnellen Tempo, je nach den Erfordernissen der Scene oder der Tanzformen, die der Moment im Ballet mit sich bringt und die vom Balletmeister bestimmt oder doch mit ihm verabredet werden müssen. Für die rein dramatischen Partien des Ballets, für die Pantomime, kann ausserdem eine ganz freie Gestaltung nöthig werden, die unter den Formbegriff der Fantasie (Th. III. S. 335) zu stellen ist. Alle diese Formen können vereinzelt oder an einander gereiht zu einem grösseren Ganzen angewendet werden.

Hierüber hat die Kompositionslehre wenigstens nichts Weiteres zu sagen. Die Formen sind bekannt; ihre Wahl, Ausdehnung, Verknüpfung und ihr Inhalt hängen in jedem einzelnen Falle von der Aufgabe und von den Erfordernissen des Tanzes, wie derselbe scenisch vom Balletmeister geordnet werden kann, ab. Der einzige allgemeinere Rath, der hier gegeben werden kann, ist der:

die für den eigentlichen Tanz bestimmten Balletsätze höchst fasslich und ebenmässig zu bilden und den Rhythmus in Klarheit und Ebenmaass sehr bestimmt hervortreten zu lassen. Dass dabei von verwickelter Stimmführung nicht füglich die Rede sein kann, dass, um den höchsten Grad von Klarheit zu erreichen, auch die Instrumentation einfach und ebenmässig angelegt, z. B. nicht zu häufig mit den Instrumenten gewechselt werden muss u. s. w., erräth man von selbst. In dieser Hinsicht möchte wohl die Balletmusik von Spontini als Muster dastehen, während Gluck in einem Theile seiner Ballette die treffendste Charakteristik giebt, in mannigfaltigeren und kühneren Rhythmen, als man vor und nach ihm gewagt hat. Es liessen sich noch sehr glückliche Leistungen von C. M. v. Weber und anderen Komponisten älterer und neuerer Zeit anführen, wenn die Kompositionslehre überhaupt der Ort wäre, auf diesen Gegenstand näher einzugehen.

In demselben Verhältnisse steht zu ihr

B. die Musik der Zwischenakte.

Wenn die Akte eines dramatischen Werkes durch Musik eingeleitet oder auch verbunden werden sollen, so wird bekanntlich dem ersten oder vielmehr dem Ganzen eine Ouverture vorausgeschickt; von dieser ist im folgenden Abschnitte zu reden. Den anderen Akten dienen kürzere Tonsätze, — die sogenannten Entr'akte, — zur Einleitung. Diese Tonsätze, die auf Stimmung und Handlung des nächsten Aktes vorbereiten sollen, haben meist Liedform, die kleineren Rondoformen, Sonatinenform (beschränkt) in schneller oder langsamer Bewegung; möglicherweise ist auch jede andere Form zulässig; gelegentlich werden mehrere Formen mit einander verbunden, z. B. einem Marsch oder Tanz oder Rondo eine Einleitung vorausgeschickt, und was dergleichen mehr.

Auch hier hat die Kompositionslehre kein weiteres Geschäft, da die Formen bekannt sind und ihre Wahl, ihre Behandlung, der ganze Inhalt von der Idee abhängen, die das Drama im Komponisten erweckt. Wer eine Anschauung solcher Kompositionen begehrt, der sei auf die berühmteste und vollendetste, die wir kennen, verwiesen, auf die Zwischenakte, die Beethoven zu Goethes Egmont geschrieben hat.

Ebensowenig hat sich die Kompositionslehre auf die schon Th. III. S. 384 zur Sprache gebrachte

C. melodramatische Musik

näher einzulassen, mit der in Opern und anderen Dramen* das

* Früher, von J. J. Rousseau zuerst in seinem Pygmalion versucht, wurden ganze Dramen für melodramatische Behandlung gedichtet und so kom-

Orchester bisweilen den Dialog und die Handlung begleitet und zu tieferem oder bestimmterem Eindruck zu wirken sucht.

Die Musik neben dem Dialog soll bisweilen einen neben ihm vorgehenden, aber auf ihn oder die allgemeine Stimmung einwirkenden Vorgang bezeichnen, z. B. eine wirkliche — etwa von fern in den Hergang auf der Bühne hineinklingende Musik z. B. in Schillers Wilhelm Tell die Musik des gehemmten Hochzeitzuges, die in Gesslers Todeskampf hineintönt, oder (in künstlerischer Andeutung) eine übersinnliche Erscheinung, ein Schlachtgewühl u. s. w. Hier können bestimmtere Formen oder die Kunstform der Fantasie Anwendung finden.
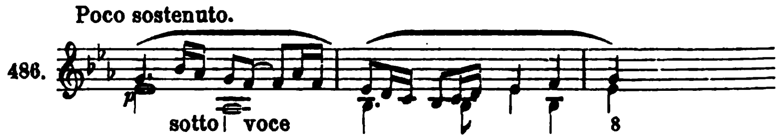
Die eigentlich mehr dramatische Musik hat mit diesen äusserlichen Anlässen und Andeutungen nichts zu thun, oder geht doch über dieselben hinaus und will neben der gesprochenen Rede die Stimmung des Redenden zum Ausdruck oder zu erhöhtem Ausdruck bringen. Da aber das Wort nicht unterdrückt und so wenig wie möglich gestört werden soll, so — kann die Musik nicht zu vollem ungestörtem Ausdruck kommen, es muss abwechselnd die Rede und die Musik unterbrochen werden, damit wenigstens Eins um das Andere sich äussern könne. Die Musik kann daher nur Andeutungen geben, nur anklingen und nachhallen, was in der Seele des Redenden erwacht oder in seinem Worte schon laut geworden ist; sie kann auch erinnern an frühere musikalische Momente, die zu bestimmterer Wirkung gekommen sind und deren Stimmung dadurch wieder erweckt, oder doch wieder angeregt oder angedeutet werden soll. So deutet Beethoven in der melodramatischen Scene im letzten Akte des Fidelio, wenn Rokko und Leonore sich fragen, ob Florestan noch lebt, durch eine Reminiscenz an den Moment in der vorigen Scene zurück, in dem Florestan die Vision eines Engels hat mit Leonorens Zügen, der ihn zur Freiheit führt; — vielleicht umschwebt ihn während ihrer bangen Frage im Traum ihr Bild.

Welche Berechtigung das Unternehmen einer solchen Komposition hat? — ob und wie weit das Melodrama dem Wesen der Kunst gemäss sei: das hat nicht die Kompositionslehre, sondern die musikalische Aesthetik zu untersuchen; die erstere hat nur aufzuweisen, welche Form jede Komposition annehmen und wie diese Form gestaltet werden kann. Allein dieses Geschäft ist in Bezug auf melodramatische Musik bald abgethan. So weit die Musik des Melodrams äusserliche Vorgänge, die mit Musik verbunden sein können, — z. B. den Vorübermarsch kriegerischer

---

poniert, z. B. Gotters Medea und Gerstenbergs Ariadne mit Musik von G. Benda. Mozart liess sich von Bendas Leistung so einnehmen, dass er grosse Lust bezeigte, ein gleiches Werk zu schaffen.

Schaaren, ländlichen Tanz, Gottesdienst — anzudeuten hat, bedient sie sich der für solche Gelegenheiten üblichen Formen, z. B. des Marsches, des Tanzes, auch des Gesanges. Hat sie Vorgänge, z. B. ein Schlachtgetümmel hinter der Scene, nur gleichnissweise anzudeuten, so kann sie sich dabei festerer Formen bedienen, wird aber meistens nur die der Fantasie wählen, da jene Vorgänge doch nur als Hintergrund oder Episode für die eigentliche Handlung geltend werden sollen, mithin auch von Seiten der Musik nur in unbestimmten Zügen angedeutet, nicht in plastisch vordringender fester Form in den Vordergrund gehoben werden sollen. Mischt sich aber die Musik in den Dialog, so ist eine feste Form nun gar nicht mehr denkbar; sie kann einzelne Sätze bilden, — diese oder einen Gang, ein Motiv später, wenn der Dialog es mit sich bringt, — wiederholen — wird sich aber meist nur in jener lockeren Weise fortspinnen, in der Zwischensätze und Begleitung eines Recitativs neben dem Gesange fortgehen. Beethoven z. B. leitet den Monolog Egmonts mit diesem —



einfach vom Quartett vorgetragenen Satz ein. Nach den Worten:

Süsser Schlaf! du kommst wie ein reines Glück,

knüpft nun das Orchester wieder recitativmässig an, —



hält zu den Worten

ungehindert fliesst der Kreis innerer Harmonie....

Akkorde aus und begleitet erst nach Egmonts Entschlummern die Erscheinung in fester, zusammenhängender Weise, aber auch hier fantasiemässig. Ein bestimmt gebildeter Satz wird erst bei Egmonts Abgang möglich; hier wiederholt der Komponist den Schlusssatz seiner Ouverture als »Siegessymphonie«, über den Tod des Helden hinausweisend auf den Sieg der Freiheit, der jetzt durch Blut erkauft wird.

Wie in solchen Tongebilden die Form nicht vorher bestimmbar, sondern durchaus und in jedem Zuge vom Moment abhängig ist, so auch die Instrumentation. Es kann hier von einer weiteren Lehre oder Vorübung nicht die Rede sein. Jeder giebt, was ihm gegeben wird.

§ 47. **Die grösseren Orchesterformen.** Der vorige Abschnitt hat uns schon auf die nächste der grösseren Formen hingewiesen, die hier zur Betrachtung kommen. Es ist

D. die Ouverture.

Die Ouverture ist bekanntlich bestimmt, eine grössere künstlerische Darstellung, — Oper, Oratorium, Kantate, Schauspiel, Konzertaufführung, — zu eröffnen und in den Ideenkreis oder die Stimmung des Hauptgegenstandes einzuführen. Wir besitzen zahlreiche Ouverturen zu Oratorien von Händel bis auf die neueste Zeit, — zu Opern von Gluck, Mozart und vielen Anderen, — zu festlichen Anlässen, z. B. die Jubelouverture von C. M. v. Weber, — zu Schauspielen, z. B. von Beethoven zu Egmont, Coriolan u. s. w. Mendelssohn und Andere haben sich derselben Form für selbständige Tongemälde bedient. Schon der flüchtigste Ueberblick über die Verwendungen der Kunstform lässt voraussehen, dass dieselbe nach Inhalt und Gestaltung auf das Mannigfaltigste verwendet worden sein muss.

Zweierlei formelle Rücksichten treten bei der Ouverture, wenn sie nicht als selbständiges Kunstwerk, sondern zur Einleitung eines grösseren Werkes bestimmt ist, ein. Sie muss nämlich zu diesem ihrem ursprünglichen Zwecke ein dem Werke angemessenes Gewicht und schon räumlich die Kraft, — also eine gewisse Ausdehnung haben, um auf das Hauptwerk vorzubereiten.

Hierzu aber bedarf es in den meisten Fällen mannigfacher Anregungen, mehr als eines Satzes oder Gedankens, um den in der Regel weit reicheren Inhalt des Hauptwerkes in Stimmung und Vorstellung des Zuhörers anzuregen. Und zu gleicher Zeit hat sie sich räumlich zu beschränken, um nicht Zeit und Kraft dem Hauptwerke zu entziehen. Beide Absichten stehen gegen einander mehr oder weniger in Widerspruch; in der Ausübung wird bald grössere Ausdehnung, bald engere Begrenzung rathsam erscheinen. Es bedarf also für die Ouverture einer Form, die zu dem Einen wie dem Anderen wohlgeeignet erscheint, die also dem Komponisten im Schaffen selber gestattet weiter zu gehen oder sich einzuschränken.

Daher ist die regelmässige Form für die Ouverture

die Sonatenform.

Von ihr wissen wir (Th. III. S. 265), dass sie mehrere Gedanken vereinigen, sich aber auf zwei oder drei beschränken, — dass sie mit zwei Theilen (Sonatine) auskommen, aber auch auf drei Theile sich ausdehnen und ihren Raum durch Einleitung, Zwischensätze, Anhang u. s. w. erweitern, — dass sie für Haupt- und Seitensatz (auch den Schlusssatz) ein oder mehr Themata ver-

wenden, ihre Theile (und namentlich den zweiten) kürzer fassen oder reicher ausgestalten, — endlich dass sie ihre Sätze auf das Mannigfachste bilden kann, homophon als Satz oder Periode, figural- und fugenmässig. Diese Vielgewandtheit, die vom Leichtfertigsten bis zum Ernstesten reicht, die die andere Hauptform, die Fuge (Th. II. S. 348), im Hauptsatze oder im zweiten Theile (Th. III. S. 246) oder in allen drei Theilen aufzunehmen vermag, ist es, die der Sonatenform für die mannigfaltigen und doch in der Hauptsache übereinkommenden Tendenzen der Ouverture vor allen anderen Formen in der Regel den Vorzug giebt.

Ob nun demungeachtet in einzelnen Fällen davon abgegangen werden und in welcher Weise die Sonatenform angewandt werden soll, entscheidet sich durchaus nach Stimmung und Inhalt des Hauptwerkes oder der Gelegenheit, für die die Ouverture bestimmt ist. Dies versteht sich nach unseren Grundsätzen ohnehin von selbst. Da aber die Ouverture (abgesehen von ihrer ausnahmsweisen selbständigen Stellung) überhaupt nur um des Hauptwerkes willen da ist, so kann dieses auf die Ausführung derselben ungewöhnlichen Einfluss äussern, z. B. den selbständigen Abschluss der Ouverture hindern. So schliesst bekanntlich Mozart seine Don Juan-Ouverture gar nicht, sondern wendet sich vom Schlussakkord in die Unterdominante *G* dur, von da nach *F* dur, und endet nun mit einem Orgelpunkt auf der Dominante dieses Tones, um sogleich in die Introduktion der Oper (*F* dur) überzugehen. Glucks Ouverture zu Iphigenie auf Tauris besteht aus einem Einleitungssatze, *Andante* $^3/_8$ *D* dur, und — dem Anfang eines Allegrosatzes, *D* moll. Denn der letztere Satz geht sogleich in die Introduktion der Oper über; er malt den Meeressturm, in den hinein die Klagegesänge der Priesterinnen und Iphigeniens erschallen.

Abgesehen von diesen Aenderungen und Kürzungen der Form durch Rücksichten auf das Hauptwerk finden wir die Sonatenform so ziemlich in allen ihren besonderen Gestalten und Wendungen in den Ouverturen angewendet. Es kann, da wir die Form aus Th. III kennen, nicht mehr auf ausführliche Nachweise, sondern nur noch auf einige Andeutungen ankommen.

Die Sonatinenform finden wir in Mozarts Ouverture zu Figaro. Die Hauptpartie bildet sich aus zwei Sätzen, die wiederholt werden, und einem locker angeknüpften Gang, der zu einem Halbschlusse führt. Nun tritt die Seitenpartie in der Tonart der Dominante ein, ebenfalls aus zwei sich wiederholenden Sätzen bestehend; dann folgt ein dritter breiter und wiederholter Satz, der als Schlusssatz dient. Ein leicht figurierter Orgelpunkt führt zum zweiten Theile, der sich normal nach dem ersten gestaltet. Alles ist leicht, flüchtig hingeworfen und aneinandergereiht, wie

es sich für die Champagner-Oper passt. — Fast in gleicher Weise gestaltet sich Beethovens Ouverture zu König Stephan; allein vor allem geht dem Hauptsatze eine vielleicht durch den Inhalt des Drama's veranlasste Einleitung voraus, die nach dem ersten Theile wieder in Erinnerung kommt. Der eine Hauptsatz wird wiederholt und erweitert, auf die Dominante zum Halbschluss geführt; Seitensatz, Gang, Schlusssatz, zweiter Theil, Alles folgt normal. — Mozarts Ouverture zur Entführung endlich bildet ihren ersten Theil zwar in voller Sonatenform (mit dem förmlichen Uebergang von *C* über *D* nach *G*), stellt aber statt des zweiten Sonatentheiles einen vollkommen neuen und fremden Satz auf (*Andante* $^3/_8$ *C* moll, nach *Presto* $^2/_2$ *C* dur) und wiederholt, auf dessen Schlusston einsetzend, den ersten Satz. Dieser wird aber nicht zu Ende gebracht; sondern an der Stelle, wo im ersten Theile (durch $\overset{\flat 7}{\text{cis}}$) nach *D* und von da zum Seitensatze in *G* gegangen wurde, führt jetzt Mozart (durch $\overset{\overset{\flat\natural}{2}}{\textit{des}}$) nach *F* moll, geht auf die Dominante des Haupttones, den er aber hier in Moll nimmt, und endet dann auf der Dominante mit einem Halbschlusse. Nun fliegt der Vorhang auf und jenes *Andante* kehrt als Belmonte's zärtliche Arie —

Wo werd' ich sie nur finden!

im süssen tröstlich hellen Dur wieder. — Man müsste die Form als Sonatinenform bezeichnen (ungeachtet des sonatenartigen Ueberganges), von der der Seitensatz und Schluss weggelassen worden; der — freilich ziemlich vollständig ausgeführte Mittelsatz müsste als ein fremder Zwischen- oder Verbindungssatz (Th. III. S. 217) gelten. Alle Abweichungen von der Form sind von der Rücksicht auf die Oper, in die eingeführt werden sollte, geboten. Ueberhaupt ist kein Komponist, selbst Beethoven nicht, — wie weit dieser auch an Tiefe des Inhaltes und Grossheit der Gestaltung allen übrigen vorangeht, — in der Gestaltung der Ouverture so mannigfaltig, so frei und geistreich und so rücksichtsvoll auf die jedesmaligen Verhältnisse gewesen, als Mozart.

Sonatenform, und zwar vollständig ausgeführte, finden wir in der Mehrzahl von Beethovens Ouverturen, z. B. in der aus *C* dur Op. 115, in welcher zwar der Hauptsatz nur halbschlussartig endet, das übergangene *D* dur aber am Schlusse des Theiles mit Nachdruck den Modulationssitz befestigt; dann der zweite Theil durch den ersten Satz der Hauptpartie eröffnet, weiter aber zur dreimaligen Aufstellung des Seitensatzes in *A* dur, *A* moll, *F* dur benutzt und der dritte Theil ganz normal und vollbefriedigend gebildet wird. Zum Theil noch weit ausführlicher zeigt sich die Sonatenform in der Egmont-Ouverture, in der Fidelio-Ouverture,

in der grossen Leonoren-Ouverture und anderen. Es ist, wie gesagt, unnöthig, auf die einzelnen Wendungen der schon bekannten Formen einzugehen.

Wohl aber kommen wir noch einmal auf Mozart und seine Titus-Ouverture zurück. Sie hat Sonatenform, weicht aber wieder in geistreich treffender Weise ab. Nach einer Intrade in demselben Tempo setzt (Takt 8) der erste Theil ein. Die Modulation wendet sich vom Hauptsatze leicht — wie der Inhalt der Sätze — ohne zweite Tonart nach der Dominante (*G* dur), wo der Seitensatz aufgestellt und mit dem Gedanken des Hauptsatzes (statt Schlusssatz) geschlossen wird. Mit einem leichten und freien Uebergang wendet sich nun Mozart nach *Es* dur und gestaltet mit dem Hauptgedanken und einem ihm opponierenden Kontrapunkt einen zweiten Sonatentheil von reicher, gegen den ersten Theil überlegener Ausführung; orgelpunktartig wird mit demselben geschlossen. Allein nun darf Mozart nicht wagen, denselben sofort wiederzubringen. Folglich beginnt er seinen dritten Theil — mit dem Seitensatz; erst nach diesem, der zu unkräftig ist, einen Schluss herbeizuführen, kehrt er auf den ersten Anfang zurück, wiederholt die Intrade, den Hauptsatz, knüpft auch den Gang an, führt ihn aber nun zum breiten glänzenden Schlusse.

Nicht weiter dürfen wir die Form und ihre Abweichungen verfolgen, deren sich noch manche interessante nachweisen liessen. Auch die als seltene Ausnahmen erscheinenden Formen des Rondo (Beethoven hat der Ouverture zu den Ruinen von Athen eine Art von Rondoform gegeben, Rossini hat irgend eine Ouverture — vielleicht die zur Semiramis — in Rondoform geschrieben) und der wirklichen Fuge, die Bach, Händel, Beethoven u. A. gebraucht haben, übergehen wir als bekannt und zum Theil genugsam vorgeübt. Ueber den Inhalt selbst aber, den die Ouverture haben kann, möge hier noch eine allgemeine Bemerkung stehen, mehr um einer von bedeutenden Namen in Schutz genommenen Richtung gegenüber zum Nachdenken aufzufordern, als um der höheren Lehre, die von hier ab der Aesthetik angehört, vorzugreifen.
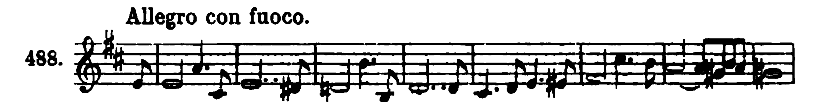
Wenn nämlich ein Komponist bei der Abfassung einer Ouverture sich unbefangen seiner Stimmung überlässt: so wird er schreiben, was diese Stimmung, seine Idee, die Richtung des Werkes oder Vorganges, für den die Ouverture gehört, endlich die anregende Vorstellung des Orchesters mit der Schaar seiner beseelten und beseelenden Organe ihm eingiebt. Wie weit dann hierin das Rechte geschehe, ist theils in den vorhergehenden Lehrabschnitten abgehandelt, theils kommt es in der höheren Lehre zur Erwägung.

Nun aber hat der Gedanke, dass die Ouverture auf das Werk, dem sie zur Einführung bestimmt ist, auch ausdrücklichen Bezug nehmen — müsse oder doch könne, die Komponisten häufig dahin geführt, Sätze aus dem Werke selber der Ouverture einzuverleiben. Wir haben das oben über Mozarts Ouverture zur Entführung zu bemerken gehabt; auch die Einleitung seiner Don Juan- und seiner *Così fan tutte*-Ouverture und viele andere Werke enthalten deren mehrere oder wenigere, wichtigere oder nebensächlichere. C. M. v. Weber ist hierin wohl von den älteren Meistern am weitesten mit seiner Euryanthe-Ouverture gegangen, die unter dem Einfluss des Strebens, möglichst viele Momente aus der Oper zum Anklang zu bringen, vielleicht an jener Einheit des Gusses und der Wirkung verloren hat, die jedem Kunstwerke so wichtig ist, dafür aber allerdings den, welcher die Oper kennt, durch ergreifende charakteristische Momente entschädigt. In ähnlicher Weise werden gelegentlich auch Volkslieder in die Ouvertüre hineingezogen.

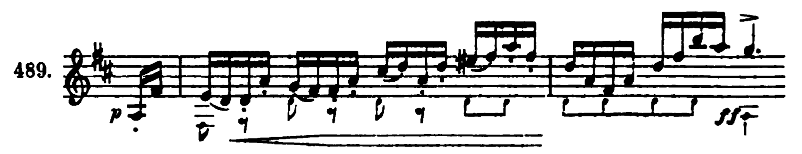
Dass man aber nun die Stimmung und Idee eines Werkes vorbereiten könne, ohne Melodien aus demselben zu entlehnen, steht wohl fest; die Kunst hat schon Tieferes vermocht. Dass auf der anderen Seite Motive aus dem Werke oder auch nach Stimmung und Inhalt zu ihm in Beziehuug stehende Volkslieder in die Ouverture aufgenommen, dem Zweck der Ouverture dienen können, ist ebenso gewiss. Aber — dies ist unsere Bemerkung — es ist das nur zu erwarten, wenn die fremd aufgenommene oder aus dem Werke vorausgenommene Melodie an sich selber die Kraft hat, künstlerisch — und zwar im Orchester — die von ihr begehrte Wirkung auszuüben. Denn die Bedeutung, welche ihr vielleicht durch äusserliche Verhältnisse oder durch Situationen in der Oper oder durch den Text verliehen wird, ist ja in der Ouverture noch nicht vorhanden und kann das Motiv nicht oder nicht in der rechten Weise wirksam machen, und wenn ihre Wirkung von der Erinnerung an die bereits gehörte Oper abhängig gemacht werden muss, so ist billig zu zweifeln, dass die Ouverture als solche einheitlich zur Geltung kommt. Es scheint uns daher ein nachtheiliger Irrthum, in die Ouverture Sätze aufzunehmen, die nicht an sich selber ein hinlänglich starkes Interesse haben, ihre Stelle zu verdienen, — ganz abgesehen von dem ihnen äusserlich anhängenden oder später zuwachsenden.

Ein treffenderes Beispiel wüssten wir nicht zu geben, als C. M. v. Webers Oberon-Ouverture. Nach der Einleitung, die uns zuerst den »leisen Elfentritt« auf Oberons Ruf so zauberisch-nekkisch vernehmen lässt, rauscht der Hauptsatz so jugendfrisch und romantisch auf, wie nur immer die Zeit der Aventüre mit ihrem

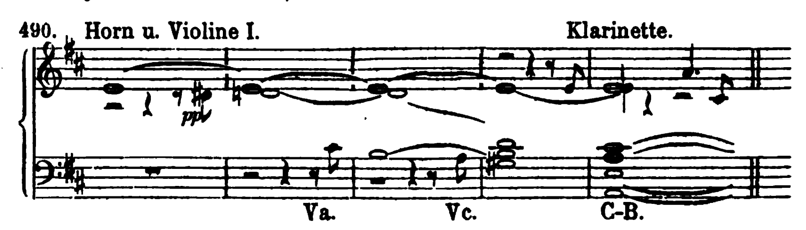
Schwerterklang und Rosseschnauben zu uns herüberklingen kann. Noch einmal ertönt das Oberonshorn und raschelt klingender Elfentritt vorüber, — und nun hält es Weber nach seiner Weise, die Ouverture recht reich mit Anklängen aus der Oper auszustatten, für nöthig, diesen Liedsatz aus derselben —



als Seitensatz zu nehmen. Hiermit ist der edle Schwung der Ouverture gebrochen. Denn dieser Satz mag — wir lassen es dahingestellt — in der Oper gesungen, mit dem Texte, zu dem er entstand, seine volle Geltung haben: an sich ist er nicht bedeutend und belebt genug, um in dieser Ouverture und neben diesem Hauptsatze zu stehen. Er ist vielmehr dem ganzen Gange der Komposition und namentlich dem Hauptgedanken —



so fremd, dass er gar nicht in stetiger Entwickelung hervorgeführt werden konnte, sondern äusserlich angehängt werden musste, — nach jenem Elfensatze, —



und schon hier tritt die Erlahmung ein. Und weil der Satz nicht orchestral erfunden war, so wird er es auch nicht. Erst giebt ihn die Klarinette über den ruhenden Unterstimmen des Quartetts, dann wiederholt ihn die erste Violine unter gleicher Begleitung, später (im zweiten Theile*) wird er mit mancher anziehenden Wendung benutzt — und überall bleibt er der fremde und schwache Punkt, wenigstens im Vergleich zu dem Aufschwung, den Weber in dieser Ouverture vielleicht vor allen seinen früheren gewonnen hat. Richard Wagner, dessen ältere Musikdramen Ouver-

* S. 19, 37 bis 41 der Schlesinger'schen Partitur.

turen der hier gezeichneten Art (aus Motiven der Oper) haben, verzichtet wohl in Erkenntniss des logischen Fehlers der Antizipation einer Bedeutsamkeit, die noch nicht besteht (denn jederzeit muss das Musikwerk als neu entstehend vorgestellt werden) lieber auf eine breiter angelegte Ouverture und begnügt sich mit Einleitungen oder Vorspielen, welche direct in die Handlung hineinführen.

Die letzte hier zu erwähnende Kunstform ist

E. die Symphonie.

Obgleich sie die grösste und wichtigste Aufgabe der reinen Instrumentalmusik genannt werden muss, hat doch die Kompositionslehre, die nur auf das Gestalten sich einzulassen berufen ist, bei ihr nur wenig zu thun. Sie tritt hier, — unter der Voraussetzung, dass zuvor Uebung und Partiturstudium das Ihrige gewirkt haben werden, — zurück und lässt einer höheren Lehre das Wort.

Was nun also die Form der Symphonie — das einzig hier zu Besprechende — betrifft, so ist sie in der Regel, fast ohne Ausnahme, die der grossen Sonate. Die Symphonie besteht, gleich dieser, aus vier Sätzen: einem Allegrosatze (mit oder ohne Einleitung), einem langsamen Satze, einem Menuett oder Scherzo (bisweilen wird auch der langsame Satz erst nach dem Scherzo gebracht) und dem Finale. Der erste Satz hat gewöhnlich Sonatenform; der langsame eine der ersten Rondoformen, abgekürzte Sonatenform, Liedform mit Variationen; das Scherzo hat bisweilen erste oder zweite Rondoform, oder blos ausgedehnte Liedform, oder ist fugiert; das Finale hat Sonatenform, eine der grossen Rondoformen, oder ist Fuge. Alles dies bedarf nach dem im Th. III Vorgetragenen keiner weiteren Erörterung.

In diesen vier Sätzen wird ein zusammenhängendes Ganze aus dem Seelenleben oder Ideenkreise des Künstlers musikalisch und zwar mittels des Orchesters offenbart. Was der Inhalt eines solchen künstlerischen Ganzen sein könne, aus welchen Gründen dieser sich in die genannten vier Theile auseinandersetze und wie er geistig sich als ein zusammenhängender und einiger beweise, — das hat die höhere Lehre zu ergründen. Wie aber formell diese Einheit sich bewährt, ist schon Th. III bei der Sonate zur Sprache gekommen.

Dass übrigens die Viertheiligkeit nicht absolute Nothwendigkeit für die Symphonie ist, leuchtet ein. Beethoven hat seine Pastoralsymphonie, Schumann seine *Es* dur-Symphonie aus fünf Sätzen gebildet; es ist nicht einzusehen (wenn auch unseres Wissens kein Beispiel vorliegt), warum nicht auch eine Symphonie in drei Theilen möglich sein sollte, so gut wir Sonaten — und

zwar vom grossartigsten Wurf und Inhalt — von drei Theilen haben. Ja, jene selbständigen Ouverturen, deren wir S. 413 gedachten, gehören im Grunde eher der Gattung der Symphonie an (eine Ouverture, die etwas Anderes als Eröffnungsmusik oder Ouverture sein soll, scheint ein Widerspruch) und würden mithin als Symphonien aus einem Satze (mit oder ohne Einleitung) zu achten sein. Mendelssohns Ouverture »Meeresstille und glückliche Fahrt« würde sich als eine Symphonie von zwei Sätzen darstellen; denn wenngleich der erste Satz nur kurz gehalten und nicht selbständig geschlossen ist, so hat er doch einen ganz selbständigen Inhalt und würde desshalb nicht füglich als blosse Einleitung anzusehen sein.

Dürfen wir nun in Bezug auf die Anlage der Partien einer Symphonie grössere Freiheit statthaft finden, als sich bis jetzt die Komponisten genommen haben, so müssen wir für den Inhalt und die Ausführung der Sätze einen Grundsatz wiederholen, den wir durch die ganze Orchesterlehre festgehalten, der aber bei den höchsten Aufgaben der Instrumentalmusik — bei der Symphonie und Ouverture — mit erhöhter Wichtigkeit geltend wird. Es ist der: dass das Orchesterwerk auch orchestermässig erfunden werde, dass man nicht Gedanken, die für ein anderes Organ oder gar nur abstrakt sich gebildet haben, auf das Orchester übertrage. Das wahre Kunstwerk ensteht in untrennbarer Einheit des Inhaltes und der Versinnlichung; dem Künstler tritt in der rechten Stunde nicht eine Tongestalt, z. B. eine Melodie vor die Seele, zu der er nun ein Organ suchen müsste, sondern diese Melodie oder dieser Satz stellt sich ihm gleich als die Aeusserung dieses oder jenes bestimmten Musikorganes oder Verbandes von Instrumenten vor. Unser ganzer Lehrgang hat es als Hauptaufgabe anerkannt, dahin zu leiten, dass nicht abstrakt, sondern aus dem Wesen, aus der Seele des jedesmaligen Organes oder Chores heraus erfunden und gebildet werde.

So fordern wir jetzt, im Besitz des vollen Orchesters, nochmals dasselbe:

> das Orchesterwerk muss im Sinn, aus der Seele des Orchesters heraus erfunden und gestaltet werden;

und zwar im Ganzen, bis in die Einzelheiten jedes Momentes und jeder Stimme hinein.

Wir haben getrachtet, dahin vorzubilden. Allein die Vorbildung genügt nicht, wenn nicht der Komponist — von dem Augenblick an, wo eine Idee ihn ergreift, die zu ihrer Darstellung das Orchester fordert, — sich mit der lebendigsten Vorstellung des Orchesters erfüllt, sich in dasselbe hineinbegiebt und in ihm lebt,

in seiner grossen vielstimmigen und vielfach beseelten Macht, in seinen Chören und Massen, in der Eigenthümlichkeit seiner für den Künstler lebendigen und persönlichen Organe mit ihren Beziehungen und Verschmelzungen, Abneigungen und Widersprüchen. Ist der Komponist mit dieser Vorstellung erfüllt, dann wird ihm nicht nur nichts Orchesterwidriges oder Orchesterfremdes nahen, sondern es wird die Grösse und Macht des Organes, — des Körpers, in dem sein Geist Wohnung nimmt, — auf diesen zurückwirken und jedem Gedanken, jeder Ausführung, dem ganzen Tongebilde den orchestralen Sinn einflössen und damit auch die Gestaltung bedingen.

Bis auf einen gewissen Punkt lassen sich die formalen Folgen dieses Sinnes, des orchestralen Standpunktes des Komponisten, nachweisen; am anschaulichsten im Vergleich einer Komposition für Orchester mit der für ein einzelnes Instrument, z. B. das Klavier.

Das Klavier giebt sich in jeder Stimmung und Laune des Komponisten am gefälligsten und schmiegsamsten hin; es ist gross und klein mit ihm, fein und stark, kurz angebunden und für weite Güsse ebenfalls geeignet; was es nicht wirklich ausdrücken kann, das spiegelt es (Th. III. S. 25) unserer nachhelfenden Einbildungskraft vor. Endlich in der Ausführung wird es von einem einzigen Spieler (das vierhändige Spiel bildet ja nur die Ausnahme) beherrscht und ist auch in dieser Hinsicht den feinsten, freiesten, gar nicht vorher zu berechnenden Regungen augenblicklicher Stimmung in einem einzigen Wesen zugänglich.

Diese Feinheit, diese Freiheit bis zur Eigenwilligkeit und Laune des Augenblickes ist im Orchester selbst unter den günstigsten Umständen unmöglich; ja sie würde der Idee desselben als eines Vereins vieler Organe — das heisst idealer Personen — widersprechen, wenn man ihren Schein durch unerschöpfliche Uebungen und Verabredungen erzwingen wollte. Das Orchester hat ein Anderes und Höheres oder Reicheres auszusprechen, als das rein Subjektive, es steht dem Einzelinstrument als Chor (Th. III. S. 442), und zwar als Verein Vieler gegenüber, deren Gemeinsames es auszuklingen, deren Gegensätze und Widersprüche es gegen einander zu führen und mit einander zu versöhnen hat; und dieses Gemeinsame ist gewichtvoller als ein Einzelnes, diese Gegensätze sind zahlreicher und charakteristischer, und ihre Versöhnung muss mit überlegener Macht und Tiefe erfolgen.

Tritt also ein Gedanke — Satz oder Gang — in das Tutti des Orchesters, so wird er nicht blos geistig an der Macht des Organes sich steigern, sondern er wird sich gern breiter auslegen, um dem Schall des gewaltigen Tonkörpers Zeit zu lassen zum Ausschwin-

gen. Tritt ein Gedanke nicht im Tutti, sondern nur in einem Theil des Orchesters auf, so fordern die anderen Stimmen ihr gleiches Recht; entweder wollen sie denselben Gedanken wiederholen, oder sich ihm allmählich anschliessen, oder einen anderen ihm entgegensetzen. In allen diesen Fällen wird man ebenfalls Raum geben müssen, damit dem Orchester Theil für Theil genug geschehe.

Hiermit gewinnt aber eben der Orchestergedanke materielle und formelle Uebermacht gegen den Gedanken des Einzelinstrumentes, er fesselt uns stärker, beschäftigt uns länger — und daher werden wir weniger Anlass und Befugniss haben, von ihm abzuspringen auf einen anderen, während in der Klavierkomposition — z. B. der Sonate — die freier, persönlicher waltende Phantasie häufig und mit Recht von Einem zum Andern schweift und in der Hauptpartie oder der Seitenpartie allein zwei oder drei verschiedene Sätze an einander reiht.

Und indem die Reihe der Gedanken im Orchesterwerk sich beschränkt und der einzelne Gedanke an Wichtigkeit gewinnt, folgt wiederum daraus, dass der Komponist sich oft zu reicherer Ausarbeitung bewogen findet, — wie denn schwerlich irgend ein Klavierwerk so weit ausgeführt sein möchte, als die ersten Sätze von Beethoven's heroischer Symphonie und von dessen neunter.

Allein so wohlbegründet diese Anschauung auch erscheint, wollen wir uns doch hüten, sie zu einem formalen Gebot erwachsen oder uns von Vorstellungen gefangen nehmen zu lassen, die Kunstrichter und Kunstlehrer sich öfters von einem besonderen Styl* machen, den sie

Orchesterstyl

oder in Bezug auf die höchste Form der Orchestermusik

Symphoniestyl

genannt haben. Wenn diese Namen nur die Bedingungen bezeichnen sollen, die aus dem Wesen des Orchesters und der Symphonieform folgen, so kann man nichts gegen sie einwenden; aber es müsste oder könnte mit gleichem Recht von einem Styl für jedes Instrument und jeden Instrumentenverein, sowie für jede Form die Rede sein. Allein dergleichen Stichworte oder *mots de guerre* der Kunstphilosophie rufen in der Regel den Hang hervor, sie recht entschieden und umfangreich geltend zu machen; und so hat sich auch vielfältig an die Benennungen Orchester- und Symphoniestyl die Zumuthung geknüpft: es müsse da Alles recht

* Allg. Musiklehre S. 304.

stark und gross und prächtig zugehen, es müsse mehr aus dem Ganzen gewirthschaftet, — oder nach Anderer Meinung, es müsse eben hier recht sorgfältig und ausführlich gearbeitet werden, und was dergleichen mehr. Aus solchem Gesichtspunkte ist ein sonst sehr kenntnissreicher, einsichts-, ja geistvoller Mann, der verdiente H. G. Nägeli**, dahin gelangt, J. Haydns Symphonien nicht für echte Symphonien, dem Symphoniestyl angehörig, zu erachten. Umgekehrt würde es nicht schwer fallen, an mehr als einer Komposition und bei mehr als einem Kunstgenossen nachzuweisen, wie dergleichen vorgefasste Meinungen zu Gespreiztheit und Aufgeblasenheit oder doch zu Einseitigkeit und Einförmigkeit geführt haben, während der unbefangene Künstler sich die Freiheit erhält, fast in jedem Werk eine neue Stimmung und eigene Idee zu verfolgen. Zum Glück fehlt es nicht an Zeugnissen für das Rechte. Von den kindlich heiteren, oft neckischen Spielen, in denen J. Haydn mit seinem Orchester zu scherzen weiss, — wobei denn doch niemals der Moment versäumt wird, wo es sich machtvoll erhebt, wie ein Löwe aus Blumenketten der Liebesgötter, — bis zu der Erhabenheit eines Beethovenschen Epos hat der Genius der Symphonie in einer Reihe von unsterblichen Thaten die unerschöpfliche Vielseitigkeit seines Lebens und Waltens bekundet.

§ 48. **Anhang.** Wir haben in den vorstehenden Abtheilungen die Lehre vom Orchestersatz absichtlich innerhalb des Kreises derjenigen Instrumente abgeschlossen, die sich in unserer Instrumentalmusik (der hier abgehandelten reinen) eingebürgert finden; die Masse des zu Bewältigenden durfte nicht mehr als nöthig gehäuft werden. Nur einige Blasinstrumente konnten, wenn sie auch unserer Orchestermusik weniger eng angehören, sofort mit erwähnt werden, weil ihre Notiz sich am leichtesten der von gebräuchlicheren Blasinstrumenten anschloss.

Es bleibt uns noch die Pflicht, über einige Instrumente das Nächstnöthige mitzutheilen, die bisweilen — wenn auch in selteneren Fällen und besonders in Gesangkompositionen — zu unserem Orchester hinzutreten. Das wichtigste von ihnen ist

1. die Harfe.

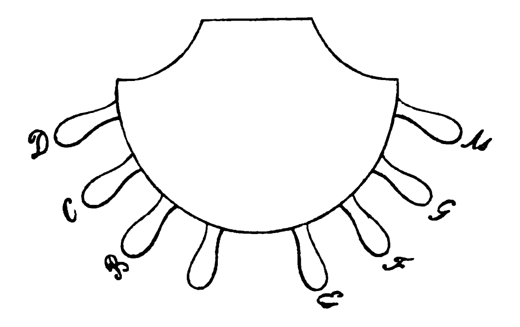
Wir finden sie besonders häufig in französichen Opern oder solchen, die für Frankreich geschrieben worden, z. B. in denen von Spontini und Meyerbeer, auch in italienischen, z. B. in Rossinis Othello. In älteren deutschen Werken sind sie seltener; doch hat sie schon Gluck im Orpheus, Abt Stadler in seinem Oratorium (Jerusalem), Fr. Schneider im Absalon u. A. ge-

** In seinen Vorlesungen über Musik.

braucht. Erst durch R. Wagner ist sie integrierender Bestandtheil des Opernorchesters geworden.

Die Harfe (*arpa*) hat eine grosse Reihe von Veränderungen und Verbesserungen durchlaufen müssen, über die hier nur das Wesentlichste Aufnahme finden kann. Ihre Saiten stellten längst eine durch mehrere Oktaven gehende Durtonleiter dar; fremde Halbtöne konnten während des Spieles nur durch das Umdrehen von Häkchen (das förmliche Umstimmen wäre noch umständlicher gewesen) erlangt werden, die neben jeder Saite standen und beim Umdrehen die Saite spannten, folglich erhöhten. Dies war die Hakenharfe; ihre Unvollkommenheit bestand zunächst darin, dass das Umstimmen mittels der Häkchen nur durch die Hand des Spielers geschehen konnte, mithin das Spiel störte.

Es wurde daher die Pedalharfe erfunden. Sie war meist in *Es*dur gestimmt und reichte von Kontra- (*Es* oder) *F* oder *G* bis zum dreigestrichenen *as* oder viergestrichenen *c* (oder *es*) hinauf. Zum Umstimmen waren erst fünf, dann sieben Pedale in folgender Stellung —



angebracht, die mit den Füssen regiert und auch angehängt werden konnten und durch deren Antreten jede der genannten Tonstufen durch alle Oktaven hindurch um einen Halbton erhöht wurde. Nahm man z. B. das Pedal von *As*, so wurden alle *As* in *A* umgestimmt und man erhielt die Tonart *B*dur. Hiermit war das lästige Umdrehen der Häkchen mit den Händen beseitigt und man konnte die Durtonarten von *Es* bis *E*, sowie die ihnen entsprechenden Molltonarten gebrauchen. Die übrigen Tonarten und verschiedene Akkorde* waren nicht ausführbar ohne häufige Aenderungen während des Spieles.

* Zu *H*dur z. B. würde man *H*, *Cis*, *Dis*, *E*, *Fis*, *Gis*, *Ais* brauchen, mithin die *B*-Saiten einmal zu *Ais* (enharmonisch) und einmal zu *H*. Als Akkordbeispiel diene der kleine Nonenakkord *B-d-f-as-ces*, zu dem man die *B*-Saiten für den Ton *B* und für *h* (enharmonisch *ces*) nöthig hat.

Eine Verbesserung dieser Pedalharfe ist die Doppel-Pedalharfe (*à double mouvement*), auch nach ihrem Erfinder, und Verfertiger die Erardsche Harfe genannt. Sie ist in *Ces* dur gestimmt und reicht von Kontra-*Ces* bis zum viergestrichenen *ges*. Ihre sieben Pedale sind so eingerichtet, dass jedes zweimal, in zwei Abstufungen, niedergetreten und befestigt werden kann. Jeder Niedertritt erhöht um einen Halbton; werden also sämmtliche Pedale eine Stufe tiefer gebracht, so wird aus

Ces, *Des*, *Es*, *Fes*, *Ges*, *As*, *B*

die Tonreihe

C, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*;

werden sie die zweite Stufe tiefer gebracht, so erscheint die Tonreihe

Cis, *Dis*, *Eis*, *Fis*, *Gis* *Ais*, *His*,

und somit sind nun alle Tonarten und Akkorde* erreichbar.

Die Harfe wird bekanntlich mit beiden Händen gespielt und daher auch für sie, wie für das Klavier, auf zwei verbundenen Systemen mit *F*- und *G*-Schlüssel notiert. Jede Hand kann vier Saiten innerhalb der Oktave mit Sicherheit, innerhalb einer Dezime schwerer und weniger hellklingend greifen; bei schneller Bewegung sind die weiteren Griffe kaum möglich. Es ist rathsam die Hände sechs bis acht Stufen weit auseinanderzuhalten, weil sie sich sonst im Wege sein können. Daher sind Dezimen-, Oktaven-,. Sextengänge für zwei Hände bequemer als Terzengänge; letztere, wenn die Bewegung nicht zu schnell ist, können — abwärts — mit einer Hand ausgeführt werden. Arpeggien gelingen leichter und wohlklingender, wenn man sie einfach setzt, dass die Hände von drei zu drei, oder vier zu vier Saiten einander ablösen können; doppelte Arpeggien, wenn sie weit und schnell ausgeführt werden sollen, sind schwer. Triller, besonders in den hohen Tonlagen, und Tonwiederholungen sind gut ausführbar; letztere können auf der Erard'schen Harfe — mit Ausnahme der Töne *D*, *G*, *A*** — auf zwei einander ablösenden Saiten und dann noch leichter und fliessender ausgeführt werden.

---

* Bei einfachem Pedal war die Tonart *H* (zu der die Saite *B* in *H* umzustimmen wäre und doch für *Ais* nöthig ist) nicht auf einmal darzustellen, bei doppeltem ist sie die enharmonische Umnennung der Grundtonleiter. Bei einfachem Pedal war der kleine Nonenakkord nicht auf einmal darstellbar, jetzt ist er leicht.

** Man hat nämlich für jeden Ton zwei Saiten zur Verfügung (z. B. *Ces* auch als erste Erhöhung von *B* als *H*), nur für *D*, *G*, *A* nicht. Wir stellen hier noch übersichtlich zusammen, in welchen und in wie viel Weisen jeder Ton auf der Harfe zu haben ist. Die Saiten in ihrer ursprünglichen Stimmung — *Ces*, *Des*, *Es*, *Fes*, *Ges*, *As*, *B* — sollen mit römischen Ziffern und angehängter Null — I_0, II_0, III_0, u. s. w. —, die erste und zweite Umstimmung mit ange-

Eine besondere Tonhervorbringung zeigt sich in den tieferen Tonlagen (am besten in der grossen und kleinen Oktave) anwendbar. Man legt nämlich den Ballen der Hand an die Mitte der Saite und setzt dieselbe durch den Daumen oder die ersten zwei Finger in Schwingung; sie giebt dann die höhere Oktave (z. B. die Saite klein *es* das eingestrichene *es*) an. Diese Töne — von denen man gleichzeitig zwei und sogar drei nahe bei einander gelegene mit der einen Hand, dazu aber mit der anderen nur einen angeben kann — heissen Harmonikatöne, (Flageolett) und haben einen etwas bedeckten und sehr sanften Klang.

Noch ein eigenthümliches Spiel ist innerhalb eines verminderten Septimenakkordes (auf jeder beliebigen Stufe) möglich. Man kann nämlich durch Stimmung dreier Saitenpaare im Einklange der ganzen Harfe die Stimmung jedes beliebigen verminderten Septimenakkordes, sowie auch einer Anzahl anderer Septimenakkorde geben*. Bei leisem Ueberhinstreichen über alle Saiten erzeugt sich nun ein ätherisch zartes Tongeschalle, das je nach der Richtung der Tonlage aus der aufrauschenden Tiefe sich in nervös feine Höhe verliert, oder aus dem Gelispel und Geflüster der hohen Saiten sich in die dumpfere hallende Tiefe ausbreitet und mit *glissicato pp* bezeichnet zu werden pflegt. Es ist ein in der

---

hängter 1 und 2, hinter den römischen Ziffern gesetzt, — also z. B. *Ces*, *C* und *Cis* mit I_0, I_1, I_2, — bezeichnet werden; die enharmonischen Töne werden natürlich als dieselben Tonhöhen, also z. B. *Cis* gleich *Des* angenommen, so dass also z. B. I_2 und II_0 (*Cis* und *Des*) als derselbe Ton auf zwei verschiedenen Saiten gelten. Dies vorausgesetzt sehen wir hier, auf wie vielen und auf welchen Saiten jeder Ton (innerhalb derselben Oktave) zu haben ist:

H	*C*	*Cis*	*D*	*Dis*	*E*	*F*	*Fis*	*G*	*Gis*	*A*	*B*
I_0	.	II_0	.	III_0	IV_0	.	V_0	.	VI_0	.	VII_0
VII_1	I_1	.	II_1	.	III_1	IV_1	.	V_1	.	VI_1	.
.	VII_2	I_2	.	II_2	.	III_2	IV_2	.	V_2	.	VI_2

* Man lese nur die nöthige Stimmung und die Uebersicht der vorigen Anmerkung ab, z. B.

H	*D*	*F*	*As* (*Gis*)
I_0	—	—	VI_0
VII_1	II_1	IV_1	—
—	—	III_2	V_2

oder

H	*Dis*	*Fis*	*A*
I_0	III_0	V_0	—
VII_1	—	—	VI_1
—	II_2	IV_2	—

oder

C	*Es*	*Ges*	*B* (die VII. Saite als *B* oder *C* gestimmt)
—	III_0	V_0	(VII_0)
I_1	—	—	—
VII_2	II_2	III_2	VI_2

Diejenigen Harmonien, welche zwei der nur einfach darstellbaren Töne enthalten (*D*, *G*, *A*), sind für diesen Effekt nicht darstellbar, da bei ihnen nothwendig eine Saite mit unpassender Stimmung übrig bleibt z. B.

H	*D*	*F*	*A*	
I_0	—	—	—	(V Saite nur als *Fis G Gis* stimmbar).
VII_1	II_1	IV_1	VI_1	
—	—	III_2	—	

That unvergleichliches Klangerzeugniss, — aber ganz isoliert dastehend, eben nur auf wenige Akkorde beschränkt, nur diesen einen Effekt bietend und desshalb doch nur mehr von materieller als geistiger Bedeutung.

Wenden wir uns nun von diesen Besonderheiten auf die Grundwirkung der Harfe zurück, so ist der Klang ihrer bekanntlich durch Anreissen mit den Fingern zur Ansprache kommenden frei schwebenden Saiten hell und volltönend besonders in den tieferen und mittleren Oktaven, dumpfer in der tiefsten, härter und kurzklingend in den höchsten Tonlagen. Die Tondauer kann nur kurz sein; sie ist im Grunde nur ein Schlag (der Augenblick, wo die Saite vom Finger abschnellt) und das Nachklingen unverhältnissmässig schwächer, weit schwächer sogar wie auf dem Klavier, weil bei letzterem der Resonanzboden grösser und wirksamer ist. Auch die Abstufungen von *forte* und *piano* sind nicht so weitreichend als auf einem guten Klavier, die Schnelligkeit ebenfalls mit Ausnahme der einfachsten Arpeggiofiguren beschränkter, im Allgemeinen wohl nicht über das Maass von Sechszehnteln im *Allegro vivace* zu treiben. Unter diesen Umständen dürfte die Hauptaufgabe der Harfe im Orchester sich auf die Begleitung mit harmonischen Figurationen, auf dergleichen mehr oder weniger weit geführte Figuren und auf gebrochen (*arpeggiato*) angegebene volle Akkorde beschränken. Es versteht sich, dass sie auch Melodien und selbst verschiedene polyphon gegen einander führen kann. Allein da sie die Töne derselben noch weniger auszuhalten vermag, als das Klavier, auch ausser Stande ist, sie in einander zu schmelzen oder anschwellen zu lassen: so ist sie hierin allen Streich- und Blasinstrumenten entschieden untergeordnet. Ja, sie erscheint als ein ihnen fremdes, entgegengesetztes Wesen, verschmilzt weniger mit einem der beiden Chöre, als Blas- und Saiteninstrumente, die das Aushalten, An- und Abschwellen der Töne und (mehr oder weniger) die Tonverschmelzung, das Ineinanderziehen der Töne mit einander gemeinsam haben. Nur dem Pizzikato der Streichinstrumente schliesst sich die Harfe als ein gleichartiges, hier aber freieres, tonreicheres und klanghelleres Organ an.

Eben diese Abgesondertheit und Beschränktheit der Harfe scheint Ursache, dass sie in musikalisch tieferen Werken verhältnissmässig nur selten zur Anwendung gekommen ist; sie kann eine neue Ton- und Klangmasse neben den anderen des Orchesters darbieten, nicht aber an dem tieferen und bei aller Selbständigkeit doch in steter Wechselbeziehung und Wechselwirkung stehenden Leben der anderen Organe theilnehmen, sie kann, um auf einen technischen Ausdruck zurückzukehren, nicht im Orchester

verarbeitet werden und mit demselben verschmelzen, sondern tritt nur als ein Neues, Besonderes hinzu. Für diese Auffassung spricht selbst der Gebrauch, der meistens von ihr gemacht worden ist. Entweder tritt sie in ganz realer Bedeutung auf, wenn die Scene Harfenspiel fordert, oder in einer verwandten mehr idealen, wenn der Gesang von Genien, Engeln u. s. w. eine ungewöhnliche Begleitung fordert, — oder zur Unterstützung besonders festlicher Momente eines Opfers, Gebetes u. s. w.

Dass übrigens unser Standpunkt auch hier keine voreilige Beschränkung gestattet, sondern jede weiterschreitende oder freiere Einmischung der Harfe in das Orchester für rechtmässig erkennt, die dem Wesen der Instrumente und der Idee der besonderen Komposition entspricht, versteht sich.

2. Die Mandoline.

Die Mandoline ist ein lautenartiges Instrument, entweder (und gewöhnlich) mit viermal zwei Saiten — nämlich je zwei Saiten sind in den Einklang gestimmt, das Instrument ist also, nach dem technischen Ausdrucke, zweichörig bezogen — bespannt, die die Stimmung der Geige (g—$\bar{d}$—$\bar{a}$—$\bar{\bar{e}}$) haben: oder mit fünf Saiten doppelchörig, die dann in g—$\bar{c}$—$\bar{a}$—$\bar{\bar{d}}$ und $\bar{\bar{e}}$ stimmen. Die Saiten werden wie auf den Streichinstrumenten durch Griffe der linken Hand verkürzt und von der rechten mit einem harten Federkiel oder breit- und glattgeschnittenen Holzstäbchen gerissen.

Wir erwähnen das Instrument nur zu Ehren seiner Anwendung bei dem Ständchen in Mozarts Don Juan. Schwerlich wird es je anders als zu scenischer Bedeutung verwandt werden.

Zuletzt haben wir noch auf

3. Die Guitarre

wenigstens einen flüchtigen Blick zu werfen, da dieses Instrument unseres Wissens zwar niemals als integrierender Theil des Orchesters (wozu es gar nicht geeignet wäre) gebraucht worden, doch aber zur Gesangsbegleitung selbst in grösseren dramatischen Werken Anwendung gefunden und eben in solchen Werken (z. B. für Scenen, in denen eine Serenade gebracht werden soll) oft das geeignetste Instrument ist. Wie ausgebreitet der Gebrauch der Guitarre im Kreise der Kunstfreunde zur Liederbegleitung gewesen, dass man sie auch als selbständiges Instrument (Th. III. S. 12) ohne Gesang, sogar als Konzertinstrument und in Verbindung mit anderen Soloinstrumenten, ja selbst mit Orchesterbegleitung zu behandeln gewagt, — dies und die Frage nach ihrer Befähigung hierzu lassen wir bei Seite, da das Instrument die Zeit der Mode und

Ueberschätzung hinter sich hat und wir bei ihm nur dem dringendsten Bedürfniss zu entsprechen haben*.
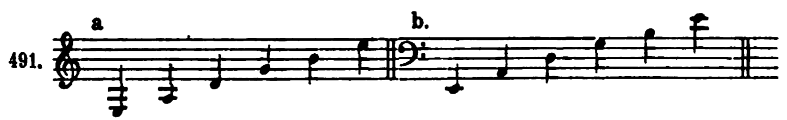
Die Guitarre ist bekanntlich ein lautenartiges Instrument, nur mit flachem Boden und flacher Decke und einem Griffbrett, auf dem zum festen und sicheren Greifen der Töne Querleistchen von Elfenbein (Tonbünde genannt) angebracht sind. Der gewöhnlige Bezug besteht aus sechs Saiten, die in der Regel in

E, A, d, g, h, e̅

gestimmt und mit den Fingern der rechten Hand nach Harfenweise oder wie beim Pizzikatospiel gerührt werden, während die vier Finger der linken Hand die Griffe an den Tonbünden zu bewerkstelligen haben. Die die Saiten rührende rechte Hand stützt sich mit dem kleinen Finger auf den Resonanzboden und bestreicht mit dem Daumen die drei untersten Saiten, mit dem Zeigefinger die *G*-Saite, mit dem dritten und vierten die beiden höchsten Saiten.

Aus dieser Behandlungsweise folgt erstens, dass von den sechs Saiten nur vier auf einmal gegriffen, die anderen entweder nur leer (ungegriffen) oder gar nicht mit den anderen zugleich genommen werden können; zweitens, dass man nicht wohl thut, die erste und dritte Saite von unten mit Uebergehung der dazwischen liegenden zweiten in schneller Folge zu fordern, weil sonst der Daumen die letztere überspringen müsste, was in schneller Bewegung nicht möglich ist.

Notiert wird für die Guitarre im *G*-Schlüssel, aber eine Oktave zu hoch; also die leeren Saiten werden so wie hier bei a. —



notiert, erklingen aber, wie gesagt, so wie bei b. geschrieben ist. Das Instrument steht mithin im Sechszehnfusston. Sein Tonumfang geht von der tiefsten Saite bis zur Oktave der höchsten, also bis zum dreigestrichenen *e* in Noten.

Es wird für Begleitung des Gesanges besonders in einfachen, aber vollgriffigen Akkorden und den aus ihnen abgeleiteten Figuren —
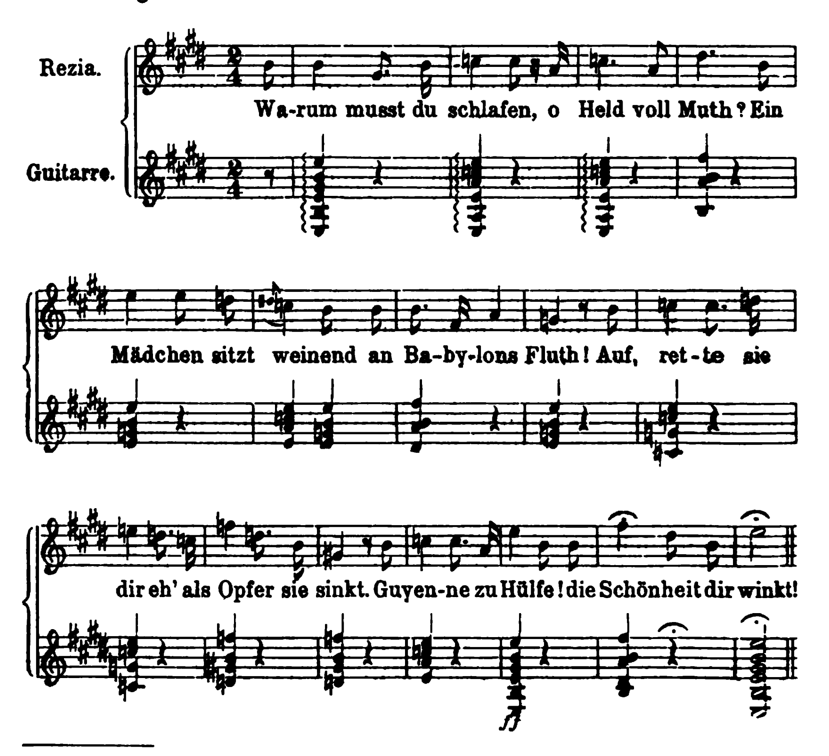


gebraucht, ist aber auch fähig, diatonische und chromatische Ton-

* Ausführlichere Mittheilungen würde man in einer der vielen Guitarre-

folgen, wenn die Bewegung nicht zu schnell ist, zu geben. Auch Folgen von Terzen, Sexten und Oktaven in nicht zu schneller Bewegung sind wohl ausführbar.

Am bequemsten bewegt sich die Guitarre in *C* dur und Kreuztonarten, weniger leicht in Be-Tonarten. Als Beispiel ausführbarer Griffe geben wir hier die bekannte Stelle aus Webers »Oberon«.



schulen (von Carulli, Giuliani, Harder u. A.) oder in Berlioz's Instrumentationslehre finden.

Zehntes Buch.

Ensemblesatz.

Einleitung.

Der Name, den dieses letzte Buch der Kompositionslehre führt, ist, wie schon S. 3 angedeutet worden, eine nur ungenaue Bezeichnung des Inhaltes. Unter Ensemblesatz* wird zunächst der Satz für mehrere Gesangsolostimmen verstanden, die nicht blos eine Hauptstimme begleitend, sondern bald wechselsweise Hauptstimme, bald Nebenstimme werdend, bald polyphon zusammenwirkend ein grösseres Ganze bilden. Ferner bezeichnet man mit demselben Namen auch den Verein mehrerer Instrumente (und zwar in der Regel nur den die Zahl von vier oder fünf übersteigenden) zu gleichem Werke.

Wir werden nicht blos diese Kompositionsformen, sondern auch die Komposition für zwei bis vier, fünf und mehr Soloinstrumente und Solosingstimmen, ferner die Lehre von der Arienkomposition und von dem Verein von Solospiel und von Gesang mit Orchester in diesem Buche abzuhandeln haben, müssen aber sogleich anerkennen, dass ein Theil dieses Inhaltes **nicht** unter dem Titel Ensemblesatz inbegriffen ist.

Allein man wird uns hierin wohl nachsehen müssen, da es keinen Namen giebt, der diesen Inhalt wirklich bezeichnend zusammenzufassen vermöchte, und wir daher genöthigt waren, den Namen nach der vorwiegenden Masse des Gesammtinhaltes zu bestimmen.

Dass aber so mancherlei und so wesentlich verschiedene Gegenstände in einem einzigen Buche vereinigt werden, musste geschehen, weil sie in den vorangehenden Lehrtheilen keine Stelle finden konnten und nach allem bisher Erörterten keine umfangreiche Behandlung erfordern. Immer mehr tritt die formale Lehre zurück und überlässt den Jünger seinem eigenen Forschen und Arbeiten und dem Rath einer höheren Lehre.

---

* Dass man mit dem Ausdrucke Ensemble das Zusammenspiel und Zusammensingen, die mehr oder weniger gelungene Weise, Ensemblesätze auszuführen, versteht, ist hier nur beiläufig zu bemerken.

XI. Kapitel.

Instrumentalsolosatz.

Wir haben in diesem Kapitel den Satz für zwei oder mehr Soloinstrumente, sowie für Solosatz mit Begleitung des Orchesters zu betrachten. Der Satz für ein Soloinstrument ohne Begleitung des Orchesters würde allerdings ebenfalls unter den gewählten Titel gehören. Allein so weit er für die wichtigsten selbständigen Instrumente — für Klavier und Orgel — in Betracht kommt, ist er schon früher (T. III. S. 17, Th. IV. S. 8) abgehandelt worden*. Das dritte selbständige Instrument (S. 423), das wir kennen gelernt, die Harfe, schliesst sich der Lehre vom Klaviersatz an, so weit und in der Weise, wie die Fähigkeit des Instruments es zulässt; dasselbe würde von jedem anderen Instrumente zu sagen sein, das man für sich allein, als selbständiges oder gleichsam selbständiges behandeln wollte.

§ 49. **Klavier im Verein mit anderen Soloinstrumenten.** Das Klavier kann im Verein mit einem, zwei, drei und noch mehr Soloinstrumenten als Organ für Komposition gewählt werden; es entstehen daraus die Kompositionen des Duo, — Trio, — Quatuor u. s. w., die diese Namen mit zugefügter Benennung der mit einander verbundenen Instrumente (z. B. Duo für Klavier und Violine) führen oder einfach ihren eigenen Formnamen — ebenfalls mit Anführung der gewählten Instrumente z. B. Sonate für Pianoforte und Violine).

Für diese Kompositionen zeigen sich solche Formen als die günstigsten, die Gelegenheit und Raum geben, den grösseren Reichthum vereinter Instrumente auszubreiten und jedes derselben nach seinem Vermögen und Charakter in Thätigkeit zu setzen. Die Liedform und die kleinen Rondoformen bieten dafür nicht hinlänglichen Spielraum, eher die Variationenform und die grösseren Rondoformen, unter denen wieder die dritte und vierte obenanstehen, deren Lockerheit dem freien Schweifen, dem sich im Ensemblesatz die Stimmen gern ergeben, mehr zusagt, als die zusammengenommenere fünfte. Fugenform und Kanon treten dagegen weniger günstig auf; denn sie fordern Gleichheit der Stim-

* Dass dies — besonders die Abhandlung des Klaviersatzes — an der von uns erwählten Stelle rathsam gewesen, scheint sich dadurch zu erweisen, dass wir die dort erkannten und am einfachsten und bekanntesten Organ geübten Formen fortwährend gebraucht haben und ihre Kenntniss besonders jetzt uns zu Gute kommen wird.

men, während im Ensemblesatze schon die Klangverschiedenheit eine unüberwindliche Scheidewand zwischen denselben zieht, die besonders das Klavier von den übrigen Stimmen fernhält und in Nachtheil versetzt. Die vom Klavier intonierte Fugenstimme kann nicht aufkommen gegen die durchdringende und aushaltende Stimme der anderen Instrumente.

Obenan unter allen Formen steht aber die reichste und ausbreitbarste von allen, die der Sonate, und zwar der in vier Sätzen, die Th. III. S. 329 abgehandelt worden. Im Umkreise dieses weitesten Instrumentalgebildes finden auch die Formen des Liedes und der Fuge, wenn die Idee des Ganzen sie fordert, Aufnahme. Beethoven hat in seiner Sonate für Pianoforte und Violoncell, Op. 102, dem Finale Fugengestalt gegeben; weit hinaus führt die Flucht der Stimmen und ihr unermüdlich Ringen, so hat die Idee des Ganzen, ohne Widerrede zu gestatten, gewollt. Man erkennt dies, man wird hingerissen von diesem Geistessturm, — aber nimmermehr wird die dem Violoncell übergebene Stimme die gleiche der vom Klavier geführten Stimmen und das Gewebe ein gleichartiges. In dergleichen Gestaltungen kann die schärfere Stimme des Streich- oder Blasinstrumentes stellenweise sehr willkommen sein, Hauptmomente, z. B. das Thema, hervorzuheben; um ebenso viel verdunkelt und stört sie aber, wenn sie sich einer Pianofortestimme gegenüber unterordnen und einen Nebengedanken ausführen soll.

Hiermit treten wir zu der wichtigsten Erwägung, die bei den bevorstehenden Aufgaben uns obliegt. Die Formen sind uns insgesammt vertraut. Es fragt sich nur, wie die verbundenen Instrumente sich in ihnen erweisen, wie sie sich geltend machen und auf die Form rückwirken? Diese Frage wird aus der Natur der Instrumente beantwortet.

Zunächst fällt der Gegensatz zwischen Klavier und jedem Streich- und Blasinstrument in die Augen. Das Klavier, tonreicher und der verschiedensten Tonformen, — aller Tonarten, der allermeisten Tonfiguren, der Harmonie und Führung mehrerer Stimmen neben einander fähiger als irgend ein Blas- oder Streichinstrument, ist (Th. III. S. 18) in der Durchführung der Melodie jedem derselben untergeordnet, weil es den einzelnen Ton nicht wirksam lange halten, nicht anschwellen, Ton mit Ton nicht innig verbinden (einen in den anderen hineinfliessen lassen) kann, auch, Ton gegen Ton gerechnet, nicht gleiche Schallkraft besitzt. Ersatz und eigenthümlichen Wirkenskreis findet es dafür in Vollgriffigkeit und Spielfülle; Tonmassen müssen ersetzen, was dem einzelnen Ton oder der einzelnen Tonreihe versagt ist. Hierdurch und durch die dazukommende Klangverschiedenheit ist es

von den anderen Instrumenten geschieden, es kann nicht mit ihnen zu einem vollkommen einheitvollen Organismus verschmelzen, es kann nur mit ihnen abwechseln oder sich ihnen stützend und begleitend bei- oder vielmehr unterordnen. Hieran ändert weder Komposition noch Ausführung etwas Wesentliches; der leiseste Bogenstrich durchschneidet die Tonwellen des Klaviers, der zarteste Bläserhauch quillt durch sie hindurch; übernehmen jene Instrumente (was vorübergehend in jedem Tonwerk stattfinden muss) die Begleitung, so fällt die Trockenheit und Zerbröckeltheit der vom Klavier geführten Melodie noch mehr auf, selbst wenn man sie (was doch auch nicht durchgehends geschehen kann) in Oktaven verdoppelt.

Wenn wir demungeachtet alle Meister von Bach bis Beethoven und bis auf diesen Tag mit Neigung und bisweilen mit tiefster Hingebung diesen Verbindungen sich widmen sehen: so geschieht es, weil allerdings der Verein des Klaviers mit einem oder mehr anderen Instrumenten einen grossen Reichthum an Tonmitteln darbietet. Neben das Klavier, das zwei oder mehr Stimmen führen und durch Verdoppelung und Figurierung kräftigen, — das volltönend und in den mannigfachsten Formen begleiten und figurieren kann, tritt nun noch ein oder treten mehrere Instrumente von überlegenem melodischen Vermögen. Diese Masse von Stimmen voller Fähigkeit zu den mannigfaltigsten und freiesten melodischen und polyphonen Bewegungen und Verknüpfungen lockt den Webegeist des Künstlers und lässt ihn und auch den Hörer die innerliche Verschiedenheit und Unverschmolzenheit der Organe mehr oder weniger vergessen, reizt auch die Erfindungskraft die trennenden Unterschiede zu überwinden oder zu verbergen.

Dies scheint uns, wenn wir vorurtheilsfrei — ungeschreckt durch die Namen der Meister und unverführt durch die Liebe, die uns so manches unsterbliche Werk auch auf diesem Felde abgewonnen — hinblicken, die Lage der Sache. Die Verknüpfung von Klavier und Blas- oder Streichinstrumenten kann, sie als einen einzigen Körper genommen, nicht als ein wahrhaft in sich einiges, im Gleichmaass und in Gleichheit aller seiner Stimmen vollkommen befriedigendes Organ gelten. Allein es ist ein, wenn nach diesen Seiten unvollkommenes, doch nach Ton- und Stimmgehalt reiches Organ. Es kommt nur darauf an, es möglichst günstig zusammenzufügen und zu verwenden. Nehmen wir nun noch dazu, dass die mit dem Klavier sich verbindenden Instrumente Solostimmen sind, von denen nicht blos das volle technische Vermögen und Geschick des Instrumentes gefordert, sondern auch die feinste Auffassung und Ausführung erwartet werden darf: so begreift sich nicht nur jene Geneigtheit der Komponisten für

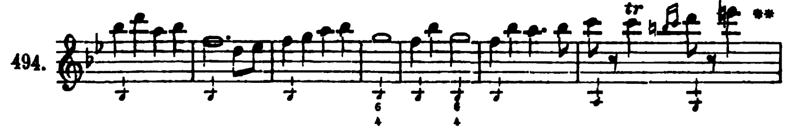
dergleichen Arbeiten, sondern auch der Charakter derselben, der sich vorwiegend feiner, geistvoller, phantasiereicher Gestaltung hinzugeben liebt. Niemand hat hier so geist- und phantasievoll gewaltet, als Beethoven*, den man nicht aufhören kann zu studieren, wenn man sich auf die Bahn des Instrumentalisten berufen fühlt, oder auch nur einen tiefen und umfassenden Blick in diesem Gebiet gewinnen will.

Den letzten Aufschluss über das Wesen des Ensemblesatzes gewährt uns ebenfalls die Erwägung über das Wesen der Instrumente, von der wir ausgegangen.

Das Klavier bietet schon Mittel zu reichem Tonsatze, was also haben neben ihm die anderen Instrumente zu thun? Denn blosse Begleitung oder Verstärkung wär' eine zu geringe, Verein mit dem Klavier zu streng polyphonen Ausführungen ist, wie wir oben gefunden, eine Aufgabe, die nur ausnahmsweise statthaft sein kann.

Hier ergiebt sich die ganz naturgemässe Aufgabe der Instrumente im Ensemblesatze, die zwar auch bei anderen Gelegenheiten hervortritt, nirgends aber so fleissig und ausgebreitet zur Lösung kommt, als hier. Wenn die Instrumente nicht Melodie führen, nämlich die Hauptmelodie, das Thema oder seinen Gegensatz, — und auch nicht zu blosser Begleitung verwendet werden: so treten sie mit Nebensätzen, mit beiläufigen, gar nicht wesentlich nothwendigen Zusätzen hinzu, gleichsam als wollten sie mitreden, bevor noch die Zeit gekommen, in der sie mit Nothwendigkeit und Recht in den Satz eingreifen. Es ist eine Mittelweise zwischen eigentlicher Polyphonie, in der jede Stimme gleiches Anrecht hat, und blosser Begleitung, die sich einer Hauptstimme ganz selbstlos unterordnet; Beethoven, der diese Weise besonders geliebt, meint: er sei mit einem »obligaten Akkompagnement« geboren, um die Sache und seine Zuneigung zu bezeichnen.

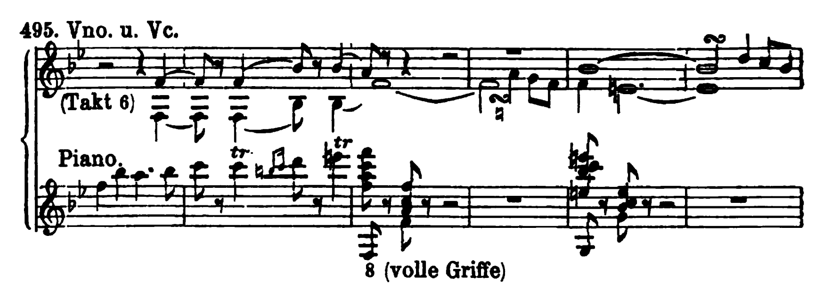
Es giebt keinen Ensemblesatz, der nicht hiervon Beispiele böte. In Beethovens grossem *B*dur-Trio (Op. 97) führt das Klavier allein den Hauptsatz —

494. 
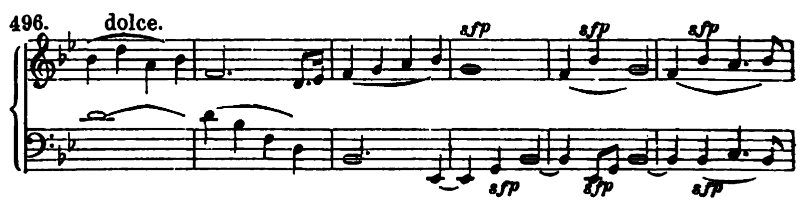
ein; aber schon auf dem sechsten Takte, ehe der Satz vollendet oder nur der Vordersatz geschlossen ist (das erfolgt Takt 8), greifen Violine und Violoncell —

* Vergl. A. B. Marx, »Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen« Th. I. S. 144, u. a.

** Natürlich dürre Skizze.



ungeduldig, sich zu betheiligen, gleichsam voreilig ein und führen Takt 14 die Wiederholung des Satzes herbei; hier ist das Klavier blos begleitend, die Violine hat die Melodie, das Violoncell, das auf $\bar{d}$ gelangt war, —



ergeht sich in ganz freier Weise melodisch, bis es vom letzten Takte (aus Nr. 496) sich zu einfacher Begleitung hergiebt. Nach dem abermaligen Schlusse des Vordersatzes übernimmt wieder das Klavier neben der Begleitung die Melodie, das Violoncell ruht auf einem Halteton, die Violine tritt mit still aushaltenden Tönen begleitend, doch nicht ohne Anklang an die Melodie, in die Mitte. So spielen die drei Instrumente um einander herum, vollkommen frei nach Eintritt und Führung, doch natürlich nicht ohne gesittete Ordnung, ohne dass eins dem anderen zu seiner Zeit das Wort liesse, ohne dass eins des anderen Rede störte oder darüberwegspräche und sein Wort verdunkelte. Es ist gleichsam die angeregte Unterhaltung geist- und gemüthreicher Persönlichkeiten, die sich frei ergehen, einander achtend und gelten lassend, aber sich selber auch.

Dies ist der Grundzug im Charakter des Ensemblesatzes. Nur muss man dabei beherzigen, dass im Kreise solchen Austausches von Gedanken keineswegs blos geistreiche Schwätzerei Raum findet, sondern Alles, was das Gemüth anziehen und erfüllen, ja zur Leidenschaft und bisweilen zu den tiefsten Ahnungen und Gesichten erwecken kann. Wir wollen hier mit grosser Achtung und Dankbarkeit R. Schumanns und seines *D* moll-Trio's (Op. 63) gedenken. Hier ist voller Gemüthsdrang, ein Ringen um das Tiefste, ein Durst, das Leben am Born der Tonkunst, der es sich ganz geweiht, zu reinigen und zu erlaben. Hier zeigt sich Schu-

mann als echten Jünger Beethovens als Nachfolger auf seinem Pfade, nicht als Nachahmer, geschweige als Ueberstürzer und Uebertreiber (wie Berlioz und seine Nachfolger), und als Nachfolger ungleich männlicher und feuriger, eigenthümlicher und neuzeitiger, als die weit über ihn hinaus gepriesenen Schubert und Mendelssohn. Was aber Beethoven selber dieser Kompositionsgattung anzuvertrauen gehabt, z. B. in den Trio's Op. 70 und 97 und in der Sonate Op. 102, das haben wir an anderem Orte* versucht zu bezeichnen.

In dieser lockeren Gestaltung des Ensemblesatzes liegt der Grund, wesshalb, die Vertrautheit mit den Kunstformen vorausgesetzt, der Lehre nur allgemeine Weisungen zustehen können, die, ich kann es nicht leugnen, jedem Nachdenkenden sich leicht von selbst ergeben würden.

Zunächst also muss man rathsam befinden, dem Klavier nicht zu viele und nicht zu schallstarke Instrumente entgegenzustellen, damit nicht entweder sein ohnehin untergeordnetes Schallvermögen noch mehr überboten, oder man genöthigt werde, die übrigen Instrumente zerstreut anzuwenden oder sonst von der Anwendung ihrer vollen Kraft zurückzuhalten.

Am beeinträchtigendsten sind in dieser Hinsicht unstreitig die Blasinstrumente wegen der Sättigung und Fülle oder Schärfe ihres Klanges. Die stärksten Blasinstrumente wegen ihrer Uebermacht und geringeren Melodiefähigkeit ganz bei Seite gelassen, erscheinen schon Waldhorn, Oboe, Klarinette dem Klavier so überlegen, dass ihr Verein unter einander oder mit Streichinstrumenten nicht ohne Rücksichtnahme erfolgen dürfte. Beethoven (und vor ihm Mozart) hat indess schon in einem früheren Werke, dem Quintett Op. 16 Oboe, Klarinette, Fagott und Horn mit dem Klavier zu vereinen gewusst, ohne letzteres zu beeinträchtigen. Einzelne Bläser sind natürlich noch ungefährlicher, am sichersten die leichte Flöte, — aber auch am unergiebigsten, da ihr kühles Wesen keinen hinlänglich anziehenden Gegensatz gegen das abstrakte Klavier darbietet. Günstiger lässt sich das Waldhorn (wie in Beethovens Sonate) oder die Klarinette mit dem Klavier verbinden, wiewohl beide ihm in den oben berührten Eigenschaften weit überlegen sind; weniger günstig scheint uns die Oboe wegen ihrer Schärfe und der Klangfarbe ihrer tiefen Tonlage.

Ungleich mehr im Vortheil befindet sich das Klavier im Verein mit Streichinstrumenten; daher erscheinen auch seine Verbindungen mit Bläsern gleichsam nur als Ausnahmefälle ge-

---

* Vgl. A. B. Marx »L. van Beethovens Leben und Schaffen.«

gen die Masse von Duos oder Sonaten u. s. w. für Klavier und Violine oder Klavier und Violoncell, — von Trios für Klavier mit Violine und Violoncell, von Quatuors mit zwei Violinen (oder einer Violine und Bratsche) und Violoncell u. s. w. Das Streichinstrument ist nachgiebiger, anschmiegender in seinem ganzen Wesen und lässt sich daher leichter mit dem Klavier vereinen; es stellt dessen Schwächen nicht so oft blos.

Ist die Wahl der Instrumente getroffen, so wird die Phantasie sich mit ihrem Wesen zu erfüllen haben. Nach dem stets von den Meistern im Satze festgehaltenen Grundsatze, dem wir die höchsten Meisterwerke Beethovens (wie einst Haydns und Mozarts) verdanken, dürfen die Instrumente nicht gleich todten Werkzeugen gebraucht und gelegentlich gemissbraucht werden. Sie gelten dem echten Tondichter als ebenso viele lebendige Organismen, Wesen von bestimmtem Charakter, und nur aus diesem heraus redend und am musischen Drama theilnehmend. Der Tondichter, so gewiss sein Geist das Ganze beseelt, geht doch vor allem mit diesem seinem Geist in die aufgerufenen Persönlichkeiten, die Instrumente, ein und lässt sie statt seiner reden. Nur so kann erreicht werden, dass ein einiger Geist das Ganze durchdringt, dass der Grundgedanke nichts in sich hat, was nicht im Inhalt und Charakter der ausführenden Organe gegeben wäre, und dass diese Organe ganz verschmelzen mit dem Gedanken und Leben des Werkes.
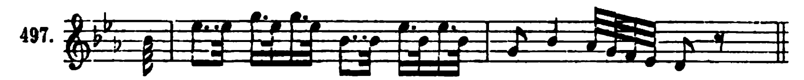
Es ist ein falscher Weg zu nennen, wenn der Komponist irgend einen Gedanken erst fasst und dann das Instrument hervorsucht, das ihn wohl vortragen könnte. Die Menschen kommen nicht erst als Geister zur Welt und suchen sich dann einen Leib; ebensowenig werden sie als Leichname geboren und dann der Lebensodem in ihre Nasen geblasen; sondern Geist und Körper, Leben und Stoff treten gleichzeitig, als untrennbare Einheit hervor. Trennung ist Tod; das Rechte ist, dass die Idee, die erste noch unfixierte Vorstellung, die vom künftigen Werk im Künstler entsteht, die ihr gemässen Instrumente herbeiruft und von da an sein Geist sich in sie versenkt, mit ihnen Eins wird und aus ihnen heraus schafft und redet.

So hat Beethoven überall gethan*, so namentlich in dem oben erwähnten Quintett für Klavier mit Blasinstrumenten. Sobald einmal der Entschluss gefasst war, Blasinstrumente zur Handlung
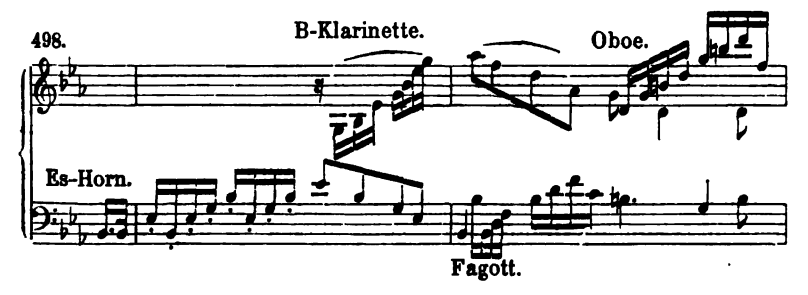
* Dass Beethoven mehrere seiner Werke für andere als die Originalbesetzung umgearbeitet und umarbeiten lassen, beweist nichts dagegen. Es waren, wie die Biographie nachweist, nicht die einzigen Zugeständnisse, die er der Oekonomie machen musste; auch wirkte sein Verlangen mit, alle Musikübenden zu erfreuen.

zu führen, — oder seine dermalige Stimmung sich dahin geneigt hatte, wo jene vor anderen Instrumenten am Platze sind, gestalteten sich auch ohne Weiteres alle Sätze ihnen gemäss; sie wurden maassgebend für das Ganze, denn das Klavier kann alles mitmachen, weil es das allgelenksame und universale Instrument ist, ohne einseitig abgeschlossenen Charakter.
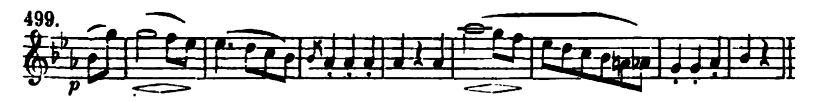
Gleich der erste Satz der Einleitung —



beruht auf harmonischer Figuration, die das Lebenselement der Bläser, namentlich der Klarinette und des Hornes ist; Fagott und Oboe können sich ihr leicht anschliessen, wenngleich die letztere durch die Gebundenheit ihres Klanges und Sinnes so freiem Schwunge nicht geneigt ist wie die ersteren. Nicht bedeutungslos ist es, dass das Klavier mit einem leicht aufgeschwungenen Arpreggio zum Nachsatz einlenkt; denn gleich der folgende Satz —



zeigt die Bläser in dieser ihnen gemässesten Weise: voran, frei und muthig aushallend das Horn, dann schwungvoll und schwärmerisch nach der Septime langend die Klarinette, dann das Fagott, gepresst nach Moll (*h* in *g-h-d-f*) sich wendend; da findet sich auch die Oboe herbei. Dass es übrigens nicht bei dieser luftigsten, aber auch leersten Gestaltungsweise bleibt, versteht sich. Dann ist es besonders die wohlige Klarinette, die, beredter als die anderen Bläser, massgebend wird. Der Hauptsatz des Allegro —



könnte von den meisten Instrumenten vorgetragen werden und wird vom Klavier eingeführt; aber die Klarinette vor allen Instrumenten ist ihm anmuthend, er ist aus ihr heraus erfunden.

Um sich dergleichen klar zu machen, nehme man einen Satz für ein anderes Instrument herzu, z. B. den in Nr. 496 mitgetheilten für die Geige, und denke sich die Instrumente vertauscht. Die Violine kann natürlich Nr. 499, die Klarinette Nr. 496 ausführen, — und recht gut. Aber wo sollte die Violine den wohligen quellenden Klang zum $\overline{\overline{g}}$ und $\overline{\overline{as}}$ hernehmen? und das Hinabschmelzen der Melodie bis $\overline{as}$ und $\overline{g}$, das in der Natur der Klarinette liegt? und was würde aus der geistreich feinen Geigenmelodie im Munde der üppig-sentimentalen Klarinette? Nicht einmal die Lage, nähme man die von Nr. 496 oder die höhere Oktave, wäre ihr genehm.

Welches nun auch die Instrumente seien, die man dem Klavier zugeselle, sie werden vorzugsweise berücksichtigt, wieder desswegen, weil sie scharf bestimmten Charakter haben und das Klavier nicht, und weil das Klavier sich in Alles fügen und schicken kann, die anderen aber nicht. Dafür wird das Klavier bei der Ausführung entschädigt; es ist, wenn auch nicht das tonangebende doch das geschäftigste von allen Instrumenten, und wird dadurch das anführende, wenngleich die anderen es ihm in der Melodieführung häufig zuvorthun.

Sind nun dem Klavier mehrere Instrumente (mehr als eins) zugesellt, so geht allerdings das Trachten des Komponisten dahin, jedem möglichst reichen, allen gleich abgewogenen Antheil zu geben. Allein die Natur der Instrumente widerstrebt und fordert unwidersprechlich Zugeständnisse. Im Verein von zwei oder mehr Streichinstrumenten wird stets, im Ganzen genommen, die erste Violine schon als Oberstimme, dann aber auch wegen ihrer Regsamkeit den Vorrang behaupten, und nach ihr, gegenüber der Bratsche und zweiten Geige, das Violoncell als Aussenstimme (Th. I. S. 374) und kräftiger Bass. Im Verein von Bläsern wird stets die vollsaftige Klarinette den Reigen führen, im Verein von Blas- und Streichinstrumenten wird sie mit der ersten Geige die Herrschaft theilen. So steht sie im Beethovenschen Quintett durchaus voran und führt selbst über der die Höhe liebenden Oboe die Melodie, wo es nur geht, oder lockt sie zu Nachahmung und Wechselgesang herbei. Auch sind die Melodien vorzugweise, nicht blos die aus Nr. 499, aus ihrem Wesen hervorgegangen. Ueberhaupt wüssten wir keine Komposition, die für den Verein von Bläsern mit Klavier so musterhaft und lehrreich wäre wie dieses anmuthige Quintett, gleichviel ob es nach seinem allgemein geistigen Gehalt so reich befunden wird, als andere Werke des Meisters, — wenn man sich einmal auf solch abstraktes Bemessen eines Werkes an einem anderen, und zwar an ganz fremdartigen, einlassen mag.

So wenig nun der Einfluss der Ueberlegenheit eines Instrumentes über andere abzuleugnen und abzuwenden ist, dennoch bleibt als Grundsatz bestehen: dass allen Instrumenten — so viel wie möglich und jedem nach seiner Natur — gleicher Antheil am Werke gebührt. Sobald man hiervon ablässt, sei es aus Vorliebe für ein Instrument, während dem durchgebildeten Komponisten jedes an seiner Stelle gleich lieb ist, sei es aus Unachtsamkeit oder Ungewandtheit im Satze, sinken die vernachlässigten Instrumente zur Bedeutungslosigkeit herab, werden unorganische Masse, Last des Lebensganges, und ziehen nothwendig das Ganze mit sich nieder. Im Kunstwerke muss Alles Leben sein, wenn nicht das Leben auch in den begünstigten Organen stocken soll. Es ist wie im natürlichen Organismus. Ist nur einem der Systeme, die der menschliche Körper in sich vereint, ja nur einem einzigen Gliede Gesundheit und Kraft entzogen, so leidet unfehlbar das ganze Dasein mit.

Diese Nothwendigkeit gerade, allen Theilnehmern gerecht zu werden, führt auf die Kunstform der Sonate zurück, die wir oben als die günstigste für Ensemblesatz bezeichnet haben. Sie ist die günstigste, weil sie den weitesten Spielraum für die Betheiligung mehrerer Organe gewährt. Man erwäge nur einen Satz, etwa das erste Allegro; wieviel kann in ihm zusammenkommen! Da ist der Hauptsatz oder gar die Hauptpartie mit mehr als einem Satze, da ist der Seitensatz oder die Seitenpartie ebenfalls mit mehr als einem Satze, da folgt endlich der Schlusssatz, der Gänge und sonstiger Zwischenglieder nicht zu erwähnen. Jeder Satz liebt wiederholt zu werden, kann im zweiten Theile, muss im dritten Theile wiederkehren, möglicherweise kann ein Satz fünfmal und noch weit öfter aufgeführt werden. Diese Wiederholungen sind aber sehr geneigt, Umgestaltung der Sätze zu werden, und es kann dem Komponisten nur willkommen sein, wenn der Verein mehrerer Organe neue Möglichkeiten gewährt, über den Bereich des reinen Klaviersatzes hinaus, das Leben der Sätze zu vervielfältigen. Jeder Satz kann von allen Instrumenten im Tutti, vom Klavier allein, vom Verein der übrigen Instrumente allein, unter Anführung bald dieses, bald jenes Instrumentes als Hauptinstrument, unter dem Wechsel zweier oder mehrerer Instrumente in der Ausführung der Hauptpartie dargestellt werden; dasselbe gilt natürlich von den Gängen. Es ist unberechenbar, wie viel Umgestaltungen desselben Satzes, wie viel Gegensätze eines Gedankens gegen den anderen hierdurch möglich werden.

Das Lehrbuch tritt hier zurück, um dem erfahrenen Lehrer die Berathung der einzelnen Fälle, dem Studium der Partituren die Vollendung der Lehre zu überlassen.

§ 50. **Solosatz für Streichinstrumente.** Der Solosatz für Streichinstrumente umfasst das Trio, gewöhnlich für Violine, Bratsche und Violoncell, — das Quartett oder Quatuor, für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell, — das Quintett oder Quintuor, für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell, — das Oktett oder Doppelquartett, für die verdoppelte Besetzung des Quartetts zu acht realen Stimmen. Dass auch noch andere Zusammenstellungen, — von sechs, sieben, neun Stimmen möglich und auch hie und da schon ausgeführt worden, dass ferner bei grösserer Stimmzahl auch ein Solokontrabass zugezogen, oder die Zusammenstellung der Instrumente auf noch andere Weise getroffen werden kann, ist gewiss. Es kommt jedoch nichts darauf an. Denn was überhaupt von der Gattung zu sagen ist, trifft alle unter ihr begriffenen Arten. Daher nennt man auch in der Kunstsprache die ganze Gattung von Kompositionen

Quartettsatz,

weil in der That das Quartett als normale Art anzusehen ist und der Satz des Quintetts, Oktetts, Trios u. s. w. durchaus denselben Gesetzen folgt.

Der Verein von Streichinstrumenten für Solosatz ist in der That unter allen möglichen Vereinen von Soloinstrumenten der geschickteste, weil er durchaus gleichartige Instrumente zusammenstellt, mithin vollkommenste Verschmelzung und gleichmässigste Behandlung aller Stimmen möglich macht. Weder Bläser unter sich (man müsste sich denn auf eine einzige Art, z. B. nur auf Klarinetten beschränken), noch Bläser und Streichinstrumente können so durchaus Eins werden; dass das Klavier mit den anderen Instrumenten noch weniger verschmilzt, ist bereits S. 435 erkannt worden.

Was dem Verein von Streichinstrumenten noch besonders für Kompositionen zu statten kommt, ist der Umstand, dass sie nicht einen so bestimmt abgeschlossenen Charakter haben (S. 255), wie die Blasinstrumente, sondern sich zu den vielseitigsten Stimmungen und Richtungen hergeben, ja dass auch ihr Klang, ihre sinnliche Wirkung weniger befriedigend und darum nicht so schnell sättigend ist, mithin dem Komponisten weiter fortgesetzte und reicher auszubeutende Wirksamkeit gestattet.

Dass übrigens vor allen Arten dieser Kompositionsgattung im Allgemeinen das Quartett den Vorzug verdient, ist schon aus dem S. 293 Gesagten zu erkennen. Das Quartett stellt den Normalsatz, die Vierstimmigkeit, dar, gestattet aber gleichwohl nach dem Vermögen der Streichinstrumente (S. 254), in einzelnen Mo-

menten vollgriffiger oder auch wirklich stimmenreicher zu werden. Es umfasst ein weites Tongebiet von wenigstens fünf Oktaven und räumt dem vornehmsten Streichinstrument, der Violine, den Vorzug ein, indem es zwei Violinen aufstellt. Das Quintett ist um eine Stimme reicher, lässt aber den Charakter der Bratsche oder des Violoncells in einer Fülle hervortreten, die im Allgemeinen nicht begründet erscheint. Das Oktett stellt das Verhältniss der Instrumente in gleicher Weise wieder her wie das Quartett. Allein, es sollte scheinen, als wenn der Verein von vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncellen das Verlangen nach einem kräftigen Träger des Ganzen, nach einem Kontrabass erregen müsste, der den Gegenhalt in der Tiefe bildete gegen die stark besetzte Höhe und Mitte. Allerdings würde dann in dem zum Nonett gewordenen Werke der Charakter des Solosatzes noch mehr zurücktreten und das Ganze sich noch mehr der Behandlung und Wirkung des Orchesters nähern. Allein dies ist ohnehin schon bei dem Oktett wenigstens theilweise der Fall (wie man an dem Oktett von Mendelssohn, der geschicktesten und angesehensten Leistung in dieser Form, sehen kann), und es ist kein absoluter Nachtheil darin zu sehen, wenn auch hier — wie überall — die Formen einander näher kommen und in einander übergehen.

Auf der anderen Seite haben wir sogar bei dem Streichorchester (S. 362) erkennen müssen, dass ihm für sich allein die Fülle und Sättigung des Klanges abgeht, die zur Befriedigung des Sinnes und zum allseitigen und tieferschöpfenden Ausdruck der Seelenbewegungen und Vorstellungen erforderlich ist. Dies muss noch weit mehr vom Solosatz für Streichinstrumente gelten. Ihm fehlt nicht nur Klangfülle und die Kraft des Aushallens, sondern auch die Schallkraft der Blasinstrumente. Ueberhaupt ist ein grosses Maass materieller Kraft ihm nicht eigen; selbst das Klavier kann in seiner Spielfülle und der Fähigkeit, Tonmassen verschiedener Oktaven in einander schallen zu lassen, grössere Massenwirkung und grössere Steigerung hervorbringen. Dies ist im Allgemeinen der Anlass, über das Quartett hinaus zum Quintett und Oktett zu gehen; das Trio von Streichinstrumenten kann dagegen nur durch feinere und bewegtere Stimmführung für den Mangel an Fülle entschädigen, der ihm selbst im Vergleich zum Quartett eigen ist.

Diese Ansicht von den verschiedenen Besetzungen der Solokomposition für Streichinstrumente scheint sich auch bei der Mehrzahl der Komponisten oder bei allen geltend gemacht zu haben. Denn die bei weitem überwiegende Menge aller hierhergehörigen Werke sind Quartette; nach dem Quartett ist das Quin-

tett am meisten angebaut, nach diesem kommt das Trio, am seltensten das Oktett*.

So viel über die verschiedenen Arten des Satzes für Solostreichinstrumente. In dem Wenigen, was über die Komposition zu sagen übrig bleibt, fassen wir sie alle zusammen, da die Besetzung keinen wesentlichen Unterschied bewirkt.

Die Form für diese Kompositionen ist in der Regel — fast ohne Ausnahme — die der Sonate. Sie mit ihren vier Sätzen (die Einleitung ungerechnet) von mannigfachem Charakter, — mit ihrer Fähigkeit, alle Gestaltungen des Liedes, des Rondo's, der Fuge, der Variation, der Sonatenform in ihrem Umkreis aufzunehmen, — mit den zahlreichen Thematen, Durchführungen und Durcharbeitungen, kurz in ihrer Umfassungskraft bietet dem Ergehen der geistreichen, beweglichen vielseitigen Instrumente den erwünschtesten Raum. Schon bei der Symphonie (S. 418) musste dies erkannt werden, nachdem wir es an der Klaviersonate gelernt hatten. Diese Erinnerung aber an die vorangegangenen Anwendungen der Form führt uns auf die letzte hier anzuknüpfende Betrachtung.

In der Symphonie bedarf der Komponist der umfassendsten Form, um in ihr auf das Vollständigste und Reichste seine Idee zu verwirklichen. Und sie wird verwirklicht, — so weit es überhaupt dem Menschen gegeben ist; Alles, was der künstlerische Geist an Organen geschaffen, ist bereit, dem Künstler zu dienen und seine Idee in das Leben zu führen, wie es im jetzigen Lebensmoment der Kunst möglich ist und wie es eigentlich dem Künstler hätte allein vorschweben dürfen. Denn was darüber hinaus liegt, was dem Geist erscheint ohne Möglichkeit des Wirklichwerdens, das ist streng genommen nicht Kunst, nicht Geist in leiblicher Erscheinung, obwohl es ein Höheres sein kann, als die Kunst in diesem oder jenem Zeitmoment und unter den obwaltenden Verhältnissen, ja als sie vielleicht jemals verwirklichen kann.

Die Klaviersonate steht in der Kraft der Verwirklichung weit zurück gegen das Orchesterwerk, ihr Organ kann vieles, z. B. gleich die Verschmelzung der Melodie, nur andeuten. Aber das liegt so offen und ursprünglich in ihrem Organ, dass man sich sofort darein ergiebt und den Genuss des Klavierwerkes vielleicht mehr, vielleicht wenigstens ebenso weit in dem findet, was die sinnliche Mittheilung in unserer Phantasie und auf diesem Wege in unserem Gemüth anregt, als in dem, was sie in Wirklich-

* Dass die Rücksicht auf leichtere Besetzbarkeit und Ausführung wenigstens nicht allein entscheidet, ist leicht zu erkennen. Denn von diesem Gesichtspunkte aus müsste das Trio häufiger angebaut werden, als das Quartett.

keit giebt. Hierzu kommt noch der unermessliche Gewinn, den die Einheit der Darstellung giebt: das ganze Kunstwerk wird in der Person des Ausübenden ein durchaus einiges und frei aus dem Moment wiedergeborenes.

Das Quartett (und seine Beiarten) steht in der Mitte. Volle Wirklichkeit der Befriedigung kann es nicht geben, denn jede Instrumentenklasse ist einseitig und kann nur auf eine Zeit lang, nur für einen Theil des künstlerischen Inhaltes befriedigen. Hierin steht es dem Orchesterwerke nach. Dagegen ist es in der Innerlichkeit, Sangeskraft und dem Darstellungsvermögen seiner Stimmen dem Klavier weit überlegen; unmöglich können auf diesem vier Stimmen so unabhängig von einander, so frei gegen einander geführt werden, — schon jede einzelne Stimme ist im Quartett überlegen.

Diese vier Stimmen nun, das ist der ganze Reichthum des Quartetts. Aber sie werden von den feinsten, beweglichsten, vielseitigsten Instrumenten dargestellt, und diese können ihr eigenstes, feinstes Wesen unbeschränkt geltend machen, da weder Berücksichtigung fremder Organe, noch vielfache Besetzung, — die immer (Th. III. S. 462) grössere Gemessenheit und Einfachheit fordert, — in den Weg treten. Die tiefste Versenkung also in das Wesen der Instrumente und die feinste Ausarbeitung sind hier Hauptbedingung. Die erstere haben wir überall gefordert; doch ist einleuchtend, dass in Orchesterwerken mancher Irrthum durch die Massenwirkung, durch den reichen Wechsel der Instrumentierung verborgen wird, ja, dass sogar mit Nothwendigkeit dieses oder jenes Instrument einen ihm fremderen Gedanken in der Durchführung übernehmen muss. Die Kunst der Ausführung darf sich ebenfalls nirgends vermissen lassen. Aber wiederum wird sie im Orchesterwerke vor der Grossheit und Einfachheit der Hauptgedanken oft zurücktreten, während die Gedanken des Quartetts nach der Natur seiner Organe nur ausnahmsweise gleichen Aufschwung und gleiche einfache Macht erlangen. Selbst im Klaviersatze kann die Ausarbeitung nicht so vielgliederig die Stimmen durchdringen, da das Instrument (Th. III. S. 22) zu mehrstimmiger Polyphonie weniger geschickt ist. Sie ist in der Instrumentalkomposition in grossartiger Weise das Eigenthum des Orchesters und in seiner Anwendung die Hauptaufgabe des Quartetts.

Auch hier erkennt übrigens nach der Bezeichnung des Charakters, der dem Quartett eigen ist, das Lehrbuch seine Grenze. Weiter kann der Rath des erfahrenen Lehrers dem Jünger bei der Ausführung bestimmter Werke zu Statten kommen. Lehrer aber und Lehrbuch müssen hier dem Partiturstudium das Beste überlassen. Was Haydn und Mozart, Mendelssohn und viele sonst

noch zu nennende neuere und ältere Komponisten (fast nur Deutsche) hierzu beigesteuert, ist allgemein bekannt oder leicht zu erfahren. Ueber alle hinaus ragt Beethoven; es ist unmöglich, das Quartettstudium zu vollenden, ohne seine Werke dieser Gattung vom ersten bis zum letzten auf das Ernstlichste und Tiefste zu durchdringen; eher könnte man alle übrigen Quartetttisten insgesammt entbehren, als ihn. Was der Verf. über ihn und seine Quartette zu sagen gehabt, ist (so weit der Raum gestattete) anderswo* niedergelegt.

§ 51. **Solosatz für Blasinstrumente, oder vereinigte Blas- und Streichinstrumente.** Die Aufgaben, die wir hier zusammenfassen, sind in Hinsicht auf ihre äusserliche Erscheinung mannigfaltiger, ohne darum für Kunst und Kunstlehre wichtiger und wahrhaft ergiebiger zu sein.

Es versteht sich von selbst, dass musikalische Sätze auch durch Blasinstrumente, jedes als Soloinstrument genommen, dargestellt werden können. Allein die Natur der Blasinstrumente wird immer als erstes Erforderniss das Massebilden (S. 149) ergeben, und so werden sich Solosätze für Blasinstrumente sehr eng, fast ununterscheidbar der gewöhnlichen Harmoniemusik, wie wir sie bereits kennen gelernt haben, anschliessen.

Zuvörderst wird man in Hinsicht auf Zahl und Auswahl der Instrumente dahin zu sehen haben, dass alle oder doch die meisten von ihnen nach Tonreichthum, Beweglichkeit und Schallmaass geeignet seien, als Soloinstrumente zu wirken. — Allein welche Instrumente könnten durch die Geschicklichkeit der Virtuosen nicht dahin ausgebildet werden? Kaum wagt man, es von den Pauken und Trompeten zu behaupten; die Posaune (besonders Tenorposaune), das Ventilhorn und das Kornett** haben sich schon vielfältig als Solo-, ja als Konzertinstrumente gezeigt. Es fragt sich nur, ob dergleichen für einfache und machtvolle Wirkung geschaffene Organe, wie z. B. die Posaune, nicht ihr eigenstes Wesen verleugnen müssen, um als Soloinstrumente vielleicht beinahe so wohl zu bestehen, als schwächere Instrumente, denen sie sich an ihrer gebührenden Stelle weit überlegen zeigen. Man wird es dem Ausübenden nur zum Guten anrechnen, wenn er seine Uebungen — auf welchem Instrument es sei — so weit wie möglich ausdehnt, wird ihm endlich auch den Wunsch nicht verargen, gelegentlich zu zeigen, was er und was sein Instrument vermag. Allein hiermit hat der Komponist als Künstler nichts zu thun. Als

* In der Biographie.

** Auch der Kontrabass ist schon als Konzertinstrument aufgetreten, so fein und flink und hoch wie eine Geige — beinahe.

solcher hat er ohne zufällige Rücksichten die für seine jedesmalige Aufgabe geeigneten Organe zu wählen, also für Solosatz die für diesen hinlänglich begabten und — geschmeidigen; und da jedes Organ sich nach seinem Charakter und Vermögen geltend zu chen hat, so fehlt er, wenn er Instrumente wählt, deren Wesen dem Solosatze widerstrebt.

In Hinsicht auf die Auswahl ist also der Komponist zunächst an Flöte, Klarinette, Fagott, Waldhorn, — dann an die sprödere Oboe verwiesen. Das Bedürfniss der Massenbildung wird ihm rathsam machen, nicht zu wenig Instrumente, — jedenfalls mehr als vier, — und besonders die verschmelzbaren und die Mittellage bildenden in der Mehrzahl zu nehmen. Es mag also an einer Flöte, oder einer Flöte und Oboe genügen, wünschenswerth sind aber zwei Klarinetten, sodann — besonders wenn man nur eine Klarinette nehmen will, zwei Waldhörner. Dass auch noch andere Bläser und andere Arten der Zusammenstellung gewählt werden können, versteht sich; wir haben nur die nächstgelegenen als Beispiele genannt.

Wenn schon die Wahl der Instrumente mehr Mannigfaltigkeit bietet, als bei dem Solosatze für Streichinstrumente, so ist dies auch bei der Form der Kompositionen zu bemerken. Tanzform, Marschform, Scherzo, Variation, alle Formen des Rondo sind häufig angebaut worden; ferner das sogenannte Divertissement, — eine willkürlich gebildete, nicht enger zusammenhängende Kette kleinerer und grösserer Formen, besonders Lied- und Rondoformen, auch Sonatenform. Seltener ist die Sonate für Blasinstrumente, die am reichsten noch durch die Quintette für Blasinstrumente von Reicha vertreten ist.

Dass auch die Blasinstrumente bei ihrer Verwendung zum Solosatze feiner und freier als im Tuttisatze, — auch mit gesteigerten Ansprüchen an die Geschicklichkeit der Ausübenden behandelt werden können und müssen, versteht sich. In letzterer Beziehung haben wir schon bei der Lehre von der Technik der Instrumente auf den Unterschied von Solo- und Orchestersatz Rücksicht genommen.

Was bis hierher vom Solosatze gesagt worden, findet endlich auch auf den Solosatz für gemischte Blas- und Streichinstrumente Anwendung. Es ist nur der eine Rath zuzufügen, dass man bei solchen Zusammensetzungen — wie bei der Zusammenstellung des Orchesters — darauf sehe, jeden Instrumentenchor wenigstens so stark zu besetzen, dass er in sich selber ein Ganzes darstellen und sich dem anderen gegenüber mit gebührendem Nachdruck behaupten könne. Vier oder fünf Bläsern gegenüber würde es daher wenigstens dreier Streichinstrumente, vier Streichinstrumen-

ten gegenüber wenigstens zweier oder dreier Bläser bedürfen. Etwas Näheres lässt sich schon desswegen nicht voraus bestimmen, weil dabei hauptsächlich die Wahl und Beschäftigung der einzelnen Instrumente in Betracht kommt. Die allgemeinen Grundsätze aber sind in der Lehre vom Orchestersatze gegeben.

Für diese grösseren Instrumentenvereine ist die Form der Sonate öfters in Anwendung gekommen, bisweilen aber die gewöhnliche Zahl ihrer Sätze überschritten worden. So stellt Beethoven in seinem Septuor ausser Einleitungen zum ersten und letzten Satze ein Allegro in Sonatenform, ein Adagio, Menuett mit Trio, Andante mit Variationen, Scherzo mit Trio, und Finale auf, also sechs Hauptsätze. Nach der Zahl der Instrumente werden übrigens die Kompositionen als Quintett, Sextett, Nonett u. s. w., — nach besonderen Intentionen der Komposition als Serenade, Notturno u. s. w. bezeichnet.

§ 52. **Konzertsatz.** Unter Konzertsatz ist die Behandlung eines oder mehrerer Instrumente zu dem besonderen Zwecke, sie vorzugsweise vor anderen Instrumenten — und die besondere Geschicklichkeit des Ausübenden zu zeigen, zu verstehen. Beide Zwecke sind nicht rein künstlerische, denn sie stellen neben die eigentliche Aufgabe jedes Kunstwerkes noch die Rücksicht auf irgend eine künstlerische Persönlichkeit, — auf ein Instrument, oder auf die Auszeichnung des Ausübenden. Mehr oder weniger wird also bei Kompositionen dieser Gattung von den reinen Kunstgesetzen abgewichen werden müssen. Das Hauptinstrument (Prinzipalinstrument oder Prinzipalstimme) oder die verschiedenen Haupt- oder konzertierenden Instrumente werden vor den anderen blos begleitenden Instrumenten (Ripienstimmen, Begleitung) begünstigt, in grösserer Ausdehnung und mit Aufwand aller ihnen eigenen Mittel benutzt werden müssen, während die begleitenden Instrumente vom vollen Gebrauch ihres Vermögens eher abgehalten werden und sich unterordnen, um das Hauptinstrument desto vortheilhafter hervortreten lassen. Die Rücksicht auf den Ausführenden ferner veranlasst in der Komposition vorzugsweise Ausbreitung der Gänge zu Passagen, und für sie wie für die Begleitung — gelegentlich auch für die Darstellung, Ausschmückung, Veränderung der Sätze, den Vorzug besonders schwieriger Figuren und Gänge (Bravourpassagen), an denen sich die vorzügliche Fertigkeit des Spielers bewähren kann. Endlich liegt es in dieser Tendenz des Konzertsatzes, dass man sich mehr oder weniger klar bewusst für seine Ausführung eine glänzende Versammlung, einen Salon vorstelle, in der man nicht sowohl (und vielleicht nicht gern) tiefer und reiner Offenbarungen des künstlerischen Genius harrt, als den Genuss ausgezeichneter und da-

rum seltener und kostbarer künstlerischer Geschicklichkeit halb vornehm kühl, halb künstlerisch angeregt entgegenzunehmen geneigt ist. Daher wird im Allgemeinen das Glanzvolle und Exquisite im Konzertsatze vorherrschen, selbst da, wo (wie in Mozarts, Beethovens, Moscheles', Hummels, Chopins, Mendelssohns, Schumanns und Anderer Konzerten) das reich ausgebildete Talent des Komponisten sich zu geistreichen und kunstvollen, ja theilweise höher angeregten Ergüssen — gewissermassen trotz der nicht künstlerisch reinen Intention erhebt, selbst da, wo (wie in Beethovens *G*dur-Konzert, Op. 58, im Andante) der Genius sich eine Zeitlang ganz der freien und reinen Dichtung zurückgiebt, die äusserlichen Rücksichten auf Fertigkeit und Glanz fallen lässt und — eine Zeitlang wenigstens die einseitige Bevorzugung des Konzertinstrumentes gerechtfertigt zeigt.

Die Bedingung zum Gelingen des Konzertsatzes ist tiefste Kenntniss des Instrumentes. Was wir in dieser Hinsicht mitzutheilen im Stande gewesen sind, kann ohne lang fortgesetzte Beobachtung und tief eindringendes Partiturstudium gewiss nicht zureichend sein. Dagegen lasse man sich auch nicht — wenn man überhaupt Beruf fühlt für diese Kompositionsgattung — durch die oft gehörte Behauptung zurückschrecken: es könne nur der für ein Instrument günstig schreiben, der es vollkommen gut selber spielt. Wer dies vermag, hat unstreitig einen grossen Vortheil voraus; dass man aber auch ohne denselben mit Erfolg das Instrument kennen lernen und behandeln kann — selbst für Konzertsatz, beweisen Mozarts Konzerte für Klarinette und Waldhorn, Spohrs und C. M. v. Webers Konzerte für Klarinette und manche andere Arbeiten. Hermstädt verdankt — natürlich nächst seiner eigenen Trefflichkeit — den Konzerten Spohrs, Bärmann (der Vater) denen Webers bei gleicher Virtuosität die Hälfte seines Ruhmes.

Hinsichts der Instrumentenwahl giebt es nun

Konzerstücke für ein einzelnes Instrument

ohne Begleitung, meist in Variation-, Rondo- oder Fantasieform; ferner die Form des

Duo concertant

ohne Begleitung, z. B. für Piano und Violine, oder für Violine und Violoncell, für zwei Violinen, meist in Rondo- oder Sonatenform komponiert; ferner das sogenannte

Quatuor brillant

oder *Quatuor concertant*, ein wirkliches Streichquartett in der Quartettform (S. *444*) geschrieben, aber so gesetzt, dass die erste

Violine als Hauptstimme hervortritt und dem Spieler Gelegenheit zu glänzender Darstellung seiner Virtuosität bietet.

Dies sind die untergeordneten Arten der Konzertkomposition. Das eigentliche

Konzert

bedingt die Begleitung des Orchesters neben dem Prinzipalinstrumente. Seine Form ist die der Sonate in drei Sätzen. Der erste Satz oder das Allegro gestaltet sich meist so, dass das Orchester zur Einleitung die sämmtlichen oder vorzüglichsten Sätze der Haupt- und Seitenpartie mit dem Schlusssatze (Th. III. S. 201) vorführt, und zwar durchaus im Haupttone, oder im Haupttone und der Dominante (oder Parallele) und in den ersteren zurückkehrend. Dann führt das Prinzipalinstrument theils allein, theils vom Orchester (oder einigen Instrumenten desselben) unterstützt, die Gedanken der Hauptpartie in seiner mehr konzertierenden Weise aus, führt ihnen auch wohl neue Sätze zu, geht — mit oder ohne Orchester, meist das Erstere — in die Dominante, um da den Seiten- und Schlusssatz auszuführen, und schliesst mit dem Orchester ganz nach dem Gange der Sonatenform den ersten Theil, oder überlässt (meist) dem Orchester allein diesen Abschluss. Nun bildet sich der zweite Theil, in dem die Melodie der Sätze meist von wechselnden Orchesterinstrumenten gegen die Figuren und Passagen der Prinzipalstimme durchgeführt wird; statt des Orgelpunktes tritt gewöhnlich die Kadenz des Hauptinstrumentes ein, — eine freiere Fantasie aus Passagen und Motiven oder Sätzen der Komposition selbst gewebt, vom Orgelpunkte ausgehend und auf ihn zurückkehrend; endlich gestaltet sich der dritte Theil nach bekannter Form unter wechselnder oder zusammentreffender Wirksamkeit des Soloinstrumentes und Orchesters, und das letztere schliesst. Der Einleitungssatz des Orchesters und dessen Satz in der Dominante heissen Ritornelle. Zwischen den beiden Ritornellen und dem Schlusse des Orchesters stellt sich die Ausführung des Hauptinstrumentes in zwei grossen Massen, den Soli, zusammen.

Der zweite Satz des Konzertes hat Andanteform, der dritte meist grössere Rondo- oder Sonatenform. Ueber sie ist nach dem schon Bekannten nichts weiter zu bemerken.

Von dieser Form finden mancherlei Abweichungen statt, — z. B. der Anfang des ersten Satzes mit dem Prinzipalinstrumente statt mit dem Orchester, — die in der That mehr von der freien Laune des Tonsetzers ausgehen, als von tieferen Gründen angeregt werden. Eine bemerkenswerthere ist die unter dem Namen

Concertino

bekannte Beschränkung des Konzertes auf einen einzigen Satz in Sonatenform, oder auch in grösserer Rondoform. Spohr hat ein Violinkonzert in Form einer Gesangscene geschrieben; der vorzügliche Violinist David hat dieselbe Form zu einem Konzert für die Posaune angewendet; C. M. v. Weber und Mendelssohn haben Klavierkonzerte geschrieben, die zwar die gewöhnlichen drei Sätze enthalten, aber dieselben ohne Zwischentritt von Absätzen in einem ununterbrochenen Zusammenhange vortragen.

Nur der Vollständigkeit wegen erwähnen wir noch das

Doppelkonzert, —

Mozart und Dussek haben jeder eins für zwei Klaviere, Brahms hat eins für Violine und Violoncell geschrieben, — und das

Tripelkonzert,

z. B. das für drei Flügel von Seb. Bach*, eins desgleichen von Mozart und das für Pianoforte, Violine und Violoncell von Beethoven. Der Name schon zeigt an, dass im Doppelkonzerte zwei, im Tripelkonzerte drei Prinzipalinstrumente (ausser dem Orchester) auftreten, die bald wechselnd, bald verbunden die Solopartie ausführen. Die Form ist die des Konzertes.

Beschränkt sich eine solche Komposition auf einen einzigen Satz, so wird sie meist

Concertante

genannt; sie steht dann der Form nach dem Concertino gleich.

XII. Kapitel.

Gesang mit Orchesterbegleitung.

Die Lehre von der Gesangkomposition ist im siebenten Buche (Th. III. S. 341) begründet und nächst der elementaren Vorbereitung über die Formen des Recitativs und Arioso, — des Liedes, mehrstimmigen Sologesanges in Liedform und mit Liedesinhalt und des Chorliedes, — dann des Chores, und zwar der Figuralformen, der Fuge und Motette erstreckt worden. Die Begleitung, welche wenigstens für einen Theil dieser Formen nöthig, für einen

* Derselbe hat Konzerte für mehrere — bis zu neun Instrumenten geschrieben, eigentlich mehr Symphoniesätze mit vorzüglicher Benutzung konzertierender Instrumente.

anderen rathsam oder doch möglich, ward dem Klavier zugewiesen, oder, wenn auch ohne nähere Bestimmung, als eine dem Orchester zustehende gedacht. Diese Formen dienten, abgesehen von der ihnen eigenen Bedeutung, auch als Vorstudien in der Auffassung des Textes, Behandlung der Stimme, kurz für die Gesangkomposition.

Jetzt haben wir die Lehre der Gesangkomposition zu vollenden, diejenigen Formen zur Betrachtung zu ziehen, die früher nicht zu vollkommener Erwägung und Ausübung hätten kommen können, weil sie sich in der Regel im Verein mit Orchesterbegleitung darstellen und jedenfalls dazu dienen, den Verein von Gesang und Orchester zu zeigen und zur Anwendung zu bringen.

Es versteht sich von selbst, dass wir auch hier die früher anerkannten Grundsätze festzuhalten und anzuwenden haben. Vor allem wiederholen wir das Th. III. S. 368 Ausgesprochene:

> die Form aller Gesangkomposition bestimmt und entwickelt sich nach den vom Texte gebotenen Verhältnissen.

Dieser Gedanke wird uns von § 54 an durch alle noch abzuhandelnden Formen leiten, Formen übrigens, die sich insgesammt als schon bekannte erweisen.

Zuerst aber richten wir unseren Blick auf das wesentlich Neue des jetzigen Lehrabschnittes, auf die Vereinigung von Gesang und Orchester.

§ 53. **Das Orchester als Begleitung des Gesanges.** Wenn Orchester und Gesang sich in einem einzigen Satze vereinen, so fassen wir zunächst beides, — also die Instrumente und die Singstimme, oder die verschiedenen Singstimmen, — als Organe des künstlerischen Wirkens auf. Der Verein dieser Organe kann nur dann von gutem und sicherem Erfolge sein, wenn wir das Wesen beider Partien genau erkannt und ihr gegenseitiges Verhältniss genau erwogen haben.

A. Verhältniss des Orchesters zum Gesang.

Vom Gesange haben wir vor allem (Th. III. S. 343) das anerkennen müssen, dass er die dem Menschen eigenste und treueste, die rein menschliche — die Menschenmusik ist. Denn nicht nur wird sein Inhalt aus dem Geiste des Menschen geboren, — das hat er mit jeder künstlerischen Gestaltung gemein, — sondern das Werkzeug seiner Offenbarung ist der Mensch selber; Geist und Körper, Gedanke und Organ ist Eins und ist unmittelbare Menschenäusserung. Daher kann den Instrumenten mancher Vorzug vor dem Gesang eigen sein, das eine kann umfangreicher, das andere schallstärker, das dritte beweglicher sein u. s. w.; stets wird

aber der Gesang dies vor allen voraus haben, dass er unmittelbare Aeusserung des Menschen ist, dass der Lebensodem in ihm weht, der Nerv in ihm mitbebt, und dass dies jeder Mensch sympathisch mitempfindet. Hierzu kommt nun noch das Entscheidende, dass der Gesang sich mit der Sprache, mit dem eigensten Organe des Menschengeistes, vereint, dass also in ihm die beiden Grundformen der Geistesthätigkeit, Gefühl und Bewusstsein, in ihren eigensten in Eins verbundenen Organen zusammentreffen.

Hiermit ist gerechtfertigt, was auch stets die Ausübung als Grundsatz anerkannt und die Erfahrung bewährt hat:

> in der Verbindung von Gesang und Instrument oder Orchester ist der erstere das Herrschende und Bestimmende, das letztere das sich Unterordnende und Folgende;

dies durfte schon unsere Uebersicht voraussetzen.

Wollen wir nun näher wissen, wie sich das Orchester in dieser Stellung zu verhalten habe, so muss sein Vermögen nach allen Seiten erwogen werden.

Zunächst denken wir der beiden Hauptmassen, der Bläser und Saiteninstrumente.

Die Blasinstrumente stehen der menschlichen Stimme unstreitig näher, sind ihr verwandter als die Streichinstrumente. Auch sie werden vom Athem des Menschen beseelt (und erfahren die Einwirkung der Mundtheile) und hängen von der Athemkraft ab, — so dass der Bläser halb und halb Sänger sein muss. Nur trifft der lebendige Athem nicht ein mitlebendes Organ wie im Gesange, sondern ein todtes Werkzeug. Schon von hier aus erhellt die Abweichung und Untergeordnetheit des Blasinstrumentes. — Die Streichinstrumente erfahren vom Spieler nur mechanische Behandlung, nicht Einwirkung eines dem Ton- und Gefühlsleben unmittelbar zugeeigneten Organes; hiermit ist ihre entferntere Stellung vom Gesange bezeichnet, mit dem sie übrigens die Fähigkeit, den Ton auszuhalten, an- und abschwellen zu lassen, bis auf einen gewissen Grad gemeinsam haben. Die nicht mit dem Bogen behandelten Saiteninstrumente, — also das Pizzikato des Quartetts, die harfenartigen Instrumente, das Klavier, — entbehren auch dieser Eigenschaft, stehen also dem Gesange am fernsten.

Diese Betrachtung führt auf einen Hauptgrundsatz bei der Anordnung des Orchesters zur Gesangbegleitung:

> die günstigste Unterstützung für den Gesang gewähren die Saiteninstrumente, und die ungünstigste die Blasinstrumente;

denn jene heben ihn durch den entschiedensten Gegensatz und

entbehren entscheidende Eigenschaften, die die Bläser mit der Singstimme gemeinsam haben.

Daher finden wir auch im Verhältniss zu den Singstimmen das Streichquartett als Hauptchor des Orchesters bethätigt; besonders ist es neben seiner grösseren Unähnlichkeit mit der Singstimme seine Schmiegsamkeit und Feinheit, seine Fähigkeit, auf die verschiedensten Charaktere einzugehen und sich unterzuordnen (S. 257), die ihm auch hier den Vorzug gewähren. Nur äusserst selten wird man veranlasst sein, den Gesang durch Harmoniemusik (ohne Quartett) begleiten zu lassen*, während in sehr vielen Tonstücken und in grossen Partien fast aller Tonstücke das Quartett allein die Begleitung des Gesanges übernimmt und fast überall die Hauptmasse der Begleitung darstellt.

Besonders da, wo der Gesang oder gar das Wort im Gesange mit vorzüglicher Wichtigkeit vortreten, das Orchester nur den Gesang leiten, harmonisch unterstützen, als Tonmasse tragen soll, ist das Quartett die Hauptmasse oder auch der einzige wirkende Theil des Orchesters. Dies bewährt sich an der Form des Recitativs, derjenigen Gesangform, in welcher bekanntlich (Th. III. S. 386) die Rede erst in die musikalische Sphäre übertritt, aber noch nicht feste (satzhafte) Gestaltung annimmt. Fast alle Recitative sind nur vom Quartett begleitet, das entweder mit blossen vereinzelt zum Gesang oder in dessen Pausen tretenden Akkorden (man sehe Th. III. Nr. 402, 409) die Harmonie zur Unterstützung der Singstimme angiebt**, oder die Akkorde in liegenbleibenden Tönen (Th. III. Nr. 405) als ruhige Begleitungsmasse der Singstimme unterbreitet, oder dieselben (Th. III. Nr. 412) figuriert, oder Zwischensätze bildet (Th. III. Nr. 413), oder in diesen Formen (Th. III. Nr. 411) wechselt. Nur in bedeutenderen, vorzüglich leidenschaftlichen Momenten des Recitativs, oder zur Versinnlichung besonderer Vorstellungen — in der That also nur ausnahmsweise — treten die Bläser zum Recitativ; so im Recitativ der grossen Scene Leonorens in Beethovens Fidelio, wo die Worte —

Doch toben auch wie Meereswogen
Dir in der Seele Zorn und Wuth

* Von den Fällen, wo äusserliche Rücksichten — z. B. das Nichtvorhandensein des Quartetts — den Komponisten bestimmen, kann natürlich nicht die Rede sein.

** Früher — bis auf Haydn und Mozart und noch weiter, z. B. bei vielen Recitativen Rossinis — wurde nicht einmal das ganze Quartett, sondern im sogenannten *Recitativo secco* (Th. III. S. 390) nur der Bass zur Angabe der Unterstimme der Harmonie verwendet und die übrigen Akkordtöne wurden generalbassmässig auf dem Klavier oder vom Violoncell, — in der Kirche nothgedrungen auf der Orgel angegeben; das volle Quartett trat erst bei dem *Recitativo accompagnato* (bei obligat werdender Begleitung) in Thätigkeit.

zum Tremolo der Violinen und Bratschen und einer sich abwärts windenden Figur der Kontrabässe, die zuletzt auch in Tremolo übergeht, recitiert werden, bei den Worten aber —

> So leuchte mir ein Farbenbogen,
> Der hell auf dunkeln Wolken ruht

Flöte, Oboen, Klarinette und Fagott mit ausgehaltenen Harmonien (in höherer Lage) an die Stelle des Quartetts (in tieferer Lage) treten, bis bei den Worten —

> Der blickt so still, so friedlich nieder,
> Der spiegelt alte Zeiten wieder

das Quartett wieder in tiefer Lage die Akkorde still auszieht und die Bläser dieselben in leisen Achtelschlägen höher emporklingen lassen.

Soll nun das Orchester der Singstimme gegenüber durch Bläser verstärkt werden, so kommen hier alle die Grundsätze und Bemerkungen in Anwendung, die sich uns bei der Harmonie- und Orchestermusik bereits ergeben haben. Es bedarf also nur noch der Erwägung, welche Rücksichten der Gesang vom Orchester fordert. Das Wesentliche scheint sich in folgenden Punkten zusammenfassen zu lassen, bei denen stets unser erster Grundsatz (S. 455) festgehalten und der Gesang als die herrschende, das Instrumentale als die dienende, oder nur bei- und untergeordnete Partie aufgefasst wird.

1. Schallmasse.

Vor allem also darf, wie sich von selbst versteht, die Besetzung des Orchesters nicht der Gesangpartie überlegen sein; sie kann und soll nach Umständen einen kräftigen Gegensatz bilden, sie mag anstürmen gegen die Singstimme, aber sie darf sie nicht überwältigen, wenn nicht das Gleichgewicht der zusammenwirkenden Organe aufgehoben und obenein das Wichtigere dem Untergeordneten aufgeopfert werden soll.

Bei der Abwägung der Orchesterkraft giebt natürlich die in Thätigkeit zu setzende Schallmasse des Gesanges den Maassstab. Es versteht sich von selbst, dass ein Chorgesang volleres Instrumentale, die Anwendung der grössten Orchesterbesetzung gestattet, während der Gesang einzelner Stimmen mehr Schonung bei der Bildung des Orchesters fordert; dass ferner viel darauf ankommt, in welcher Weise der Gesang sich bethätigt, — ob in heftiger und starkschallender, oder sanfterer, — ob, bei mehrstimmigem Solo- oder Chorgesange, die Singstimmen mit einander gehen und sich unterstützen, oder getrennt wirken, entweder einander ablösend, oder mit einander im Gegensatze. Ebenso klar

ist, dass die Schallkraft des Orchesters nicht blos von der Anzahl der Organe abhängt, dass vielmehr

2. die Wahl der Instrumente

von höchster Wichtigkeit ist. Eine gehäufte Masse von Bläsern muss (S. 456) für die Wirkung des Gesanges beeinträchtigender sein, als die gleiche oder selbst eine grössere Masse von Saiteninstrumenten. Unter den Bläsern sind wiederum die schallstarken und scharfklingenden: Pikkelflöten, Oboen, Trompeten, Posaunen, drückender für die Stimme, als die sanfteren: Flöten, Klarinetten, Fagotte, Waldhörner. Erinnern wir uns hierbei der Verschiedenheit in Schallkraft und Klangweise, die die verschiedenen Tonlagen desselben Instrumentes bisweilen haben, z. B. der lastenden und kantig sich eindrückenden Tiefe und der Zartheit der Höhe, die wir bei der Oboe wahrzunehmen gehabt (S. 457).

3. Behandlungsweise.

Endlich kommt bei jeder Besetzung und Instrumentenwahl Alles auf die Behandlungsweise des Orchesters an.

Legt sich das Orchester tiefer als die Singstimme, so hat diese den Vortheil der hohen Tonlage, sie macht sich nach dem Maasse ihrer Kraft und nach deren Verhältniss zur Schallkraft des Orchesters stärker geltend. Uebersteigt das Orchester die Tonlage der Singstimme mit starken und scharfen Instrumenten, so wird um so eher Verdunkelung der Singstimme su besorgen sein. Dies gilt namentlich von den gefährlichen Bläsern. Eine feine Violinstimme mag sich über die Singstimme hinziehen, die leichte Flöte kann sie in der höheren Oktave begleiten oder eine eigene höhere Stimme bilden; die Oboe — ungeachtet ihre Höhe feiner anklingt, ist schon bedenklicher; die gellende Höhe der Klarinette oder gar der Trompete würde die Singstimme überschreien.

Bilden die Instrumente — namentlich die Bläser — blos Masse, so üben sie weit weniger Macht gegen die Singstimme aus, als wenn sie obligat geführt werden, — selbst wenn die höheren Stimmen der Masse die Tonhöhe des Gesanges überragen. Dies hat darin seinen Grund, dass die ausgebildete Stimme, die Melodie, sich mehr geltend macht, den Antheil des Hörers an sich zieht, oder auch den des Spielers, der daher leicht bewogen wird, seine Partie mit allem zu Gebote stehenden Vermögen zu voller Geltung zu bringen — und dabei die Rücksicht auf die Hauptpartie eher aus den Augen zu verlieren. In der Regel wird man daher nur ein oder nur wenige Orchesterstimmen (und besonders nur ein oder nur wenige Blasinstrumente) individualisieren, — wird zunächst nur die weicheren dazu wählen, — wird, wenn

mehrere nöthig sind, sie lieber wechseln oder mit einander gehen lassen, als unter einander und dann wieder mit der Singstimme in Gegensatz bringen.

Bedarf man stärkerer Besetzung, so wird es um so rathsamer, sie nicht fortwährend auf dem Gesange lasten zu lassen, sondern sie auf die wichtigsten Momente zu beschränken, sie so viel wie möglich nur da eingreifen zu lassen, wo die Singstimme Absätze hat oder wo sie in ihrer höchsten Kraft wirkt. Dasselbe gilt von den Fällen, wo man scharf eingreifender Organe (z. B. der Oboe, der Trompete) oder einer Verwebung unter den Orchesterstimmen bedarf.

Soll die Singstimme besonders klar hervortreten und sich durchaus als herrschende geltend machen, so muss das Orchester nur oder meist in unterbrochenen Schlägen dazwischentreten. Als ein Beispiel diene der Th. III. Nr. 411 mitgetheilte Recitativsatz, den man als solchen oder als Theil einer Arie sich vorstellen mag; offenbar tritt hier, selbst wenn das Quartett durch Bläser verstärkt würde, die Singstimme freier hervor, als etwa in Nr. 405 desselben Bandes. Und hier wieder würde die Singstimme freier wirken, wenn sich nicht das Orchester zum Theil über sie hinweglegte; dass Gluck zu dieser Behandlung des Orchesters Grund gehabt, ist dort (S. 400) gezeigt worden.

B. Forderungen der Gesangpartie an das Orchester.

Im Obigen wurde das Verhältniss von Orchester- und Gesangpartie von der Seite des ersteren angesehen; es war die Frage, wie das Orchester überhaupt beschaffen sein, wie es zusammengestellt und geführt werden müsse, um dem Gesange dienen zu können und nicht etwa statt dessen nachtheilig zu werden. Fassen wir nun das Verhältniss aus dem entgegengesetzten Standpunkte. Es fragt sich, welche Dienste der Gesang von dem Orchester — dessen zweckmässige Bildung und Führung im Allgemeinen vorausgesetzt — fordert?

1. Verstärkung des Gesanges.

Zunächst kann der Gesang das Orchester zur Verstärkung nöthig haben. Dies ist die untergeordnetste Stellung des Orchesters; sie setzt voraus, dass aller wesentliche Inhalt der Komposition schon im Gesange enthalten und nur materielle Steigerung, daneben allenfalls Leitung und Sicherung des Gesanges in Hinsicht der Intonation u. s. w. durch sicherer treffende Organe gefordert werde. Diese Verwendung des Orchesters kann in der Regel nur in mehrstimmigen Gesangsätzen stattfinden, in denen der Gesang selber auch die Harmonie enthält; befriedigen kann sie aber nur

dann, wenn (wie vorausgesetzt) die Gesangpartie nicht blos die Harmonie, sondern wirklich den ganzen wesentlichen Inhalt des Satzes in sich trägt. Dies ist in der Regel bei polyphonen Sätzen Sätzen der Fall; in Fugen, Figuralsätzen u. s. w. bleibt, wenn die Singstimmen sich zu voller Lebendigkeit entfaltet haben, dem Orchester in den meisten Fällen nichts zu thun, als jenen sich anzuschliessen.

Bei dieser Verwendung des Orchesters geht in der Regel die erste Violine, Flöte, Oboe, Klarinette mit dem Sopran, — die zweite Violine, Flöte, Oboe, Klarinette mit dem Alt, — Bratsche und erstes Fagott (auch das Violoncell, wenn es nicht für den Bass in Anspruch genommen ist) mit dem Tenor, — Violoncell, Kontrabass, zweites Fagott und Kontrafagott mit dem Basse; die drei Posaunen schliessen sich, wenn der Inhalt des Satzes es erlaubt, entweder durchweg oder gegen das Ende des Satzes, oder in allen starken Stellen den drei Unterstimmen des Chores an. Allein aus vielerlei Gründen sieht man sich bewogen, von dieser Anordnung abzuweichen. Bisweilen vereinigt man, besonders wenn der Chor nicht mit allen Stimmen beisammen ist, mehrere Orchesterstimmen (z. B. beide Geigen) zu einer einzigen, um nicht mit geschwächtem Orchester einzutreten oder fortzuschreiten. Bisweilen hebt man den Alt, noch öfter den Tenor (der in der That, besonders wenn nicht Posaunen mitgehen, am wenigsten unterstützt ist) dadurch hervor, dass man eine der Violinen in höherer Oktave mit ihm gehen lässt, unbekümmert um die dadurch entstehenden Oktaven. Auf diese Art können sich gewissermassen zwei Oberstimmen geltend machen: die Diskantstimme des Chores, unterstützt von einer der Violinen, Oboe, Klarinette und Flöte (diese im Einklange oder in höherer Oktave), und die Tenor- oder Altstimme, hervorgehoben durch die andere Violine in höherer Oktave.

Bei dieser Verwendung des Orchesters zur Verstärkung oder Unterstützung der Singstimmen gelten die uns schon geläufigen Grundsätze: den einzelnen Instrumenten muss die einem jedem gebührende Behandlung werden und das ganze Orchester muss zu der vollen Wirkung kommen, die der Inhalt des Satzes in jedem Moment ihm zuweist und gestattet. Die Streichinstrumente werden also aushaltende Töne oder einfachere Tonfolgen öfters figurieren müssen und sich gegen die Singstimmen in einem ähnlichen Verhältnisse befinden, wie gegen die Bläser. Diese werden umgekehrt manchen in den Singstimmen vielleicht blos des Textes wegen zergliederten Ton zusammenziehen und damit ihr vornehmliches Vermögen des Aushallens geltend machen. Das Orchester im Ganzen und besonders das Streichquartett wird gern zusam-

menhalten, um die ihm vor allen Organen eigene und wichtige Massenwirkung so viel, wie der jedesmalige Inhalt des Satzes gestattet, zu behaupten. Zu diesem Zwecke wird es oft nöthig, Stimmen des Orchesters weiter zu führen, wenn die Singstimmen, denen sie zunächst blos beitreten sollten, pausieren.

Alle diese Wendungen und Bethätigungen des Orchesters werden nach den vorausgeschickten Lehren mit Sicherheit getroffen, wenn der Komponist

> den Inhalt der Gesangpartie als Aufgabe, gleichsam als Grundgedanken erfasst;

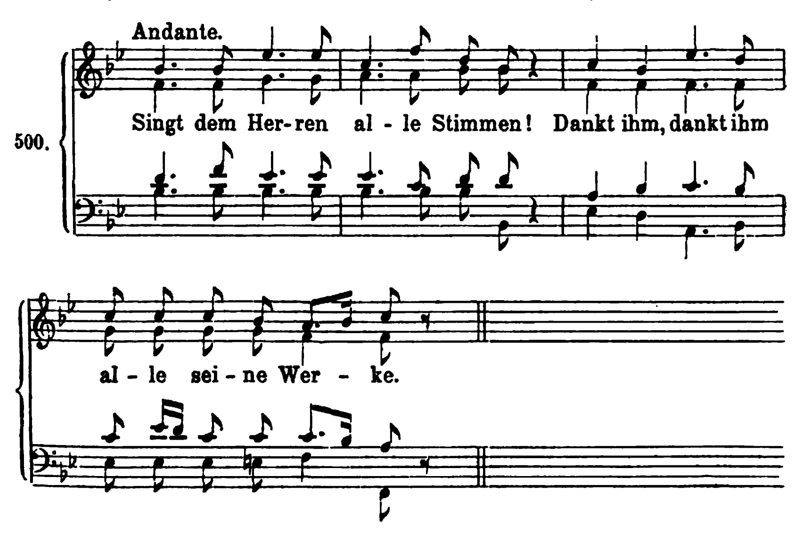
und sich nun fragt:

> wie dieser Inhalt vom Orchester nach dessen eigenthümlicher Weise darzustellen sei? —

natürlich stets im Sinne der Komposition und jedes Momentes.

Der Schlusschor der Schöpfung von Haydn soll für diese allgemeiner gehaltenen Andeutungen die nächstnöthige Anschauung geben. Wir greifen zu ihm, nicht weil jene Andeutungen nur hier oder am vollkommensten hier zu finden wären, sondern weil für Gestaltungen, in denen die verschiedenen Komponisten wenigstens im Wesentlichen zusammentreffen müssen, jedes Beispiel befriedigt und das populärste und durchsichtigste den Vorzug verdient.

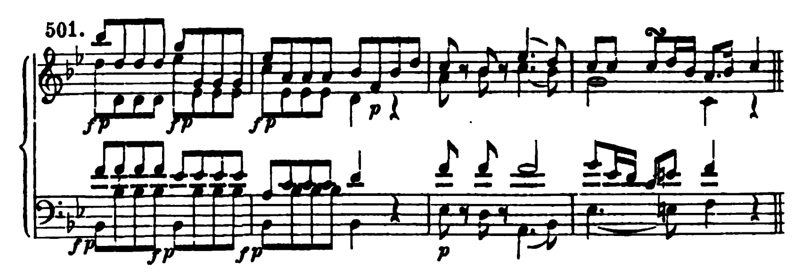
Haydn intoniert seinen Schlusschor* homophon —



und begleitet ihn auch so, den ersten Abschnitt mit vollem
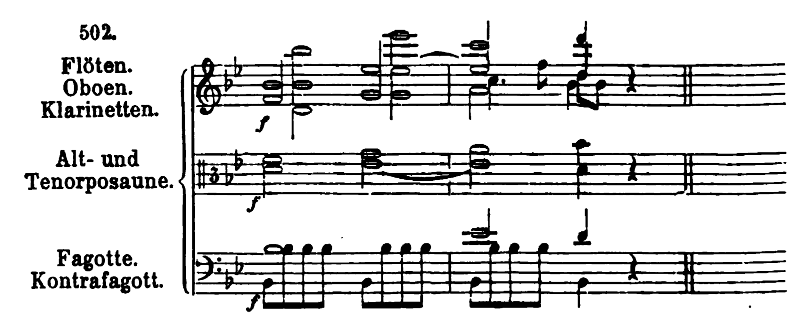
* S. 283 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

Orchester, den zweiten blos mit dem Quartett. Allein schon hier gestaltet sich das Orchester nach seiner Weise. Das Quartett
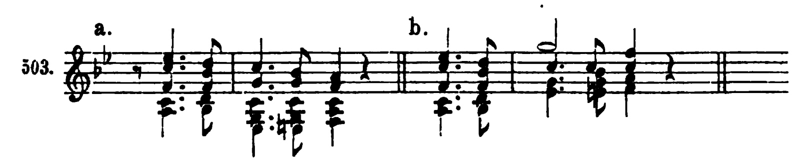


stellt im ersten Takt die Hauptschläge des Rhythmus und seine beweglichere Natur heraus, ohne sich genau an die Chorstimmen zu binden. Im dritten Takte schliesst es sich ihnen pünktlicher an; der Tenor aber wird durch die zweite Geige in der höheren Oktave dargestellt, und so liegen die Quartett-, besonders die beiden Geigenstimmen vortheilhaft (S. 308) eng beisammen. Die Pausen lassen das Quartett feiner, rhythmisch betonender, den Ausdruck des Gesanges bekräftigend auftreten; man muss anerkennen, dass der Satz für das Quartett ebenso vortheilhaft gebildet ist, als für die Singstimmen.

Die Blasinstrumente verstärken blos den ersten Abschnitt in dieser Weise, —



wobei die Bassposaune mit dem Kontrafagott geht, Trompeten und Pauken halbe Schläge geben; die Klarinetten, hier in *C* notiert, stehen in *B*. Haydn lässt den zweiten Abschnitt ohne Bläser, um diese bei der Wiederholung des Satzes und der Einleitung dazu wieder frisch einsetzen zu lassen. Hätte er sie fortführen wollen (was hier unangemessen erscheinen müsste), so würde er im nächsten Takt entweder die Chorstimmen vollständig begleitet, oder zur Verstärkung des Ausdruckes in der Mitte des Taktes eingesetzt und den Bläserchor so, —



wie bei a. mit Anschluss an die Chormelodie, oder mit einer abweichenden Oberstimme wie bei b., geordnet haben. In beiden Fällen konnten und mussten die drei ersten Achtel des letzten Taktes in eine Note zusammengezogen werden; so schallen die Bläser besser heraus, während die Singstimmen durch den Text zur Zergliederung genöthigt sind.

Der Hauptsatz nun mit dem Texte:

Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit. Amen.

setzt im Chor so —
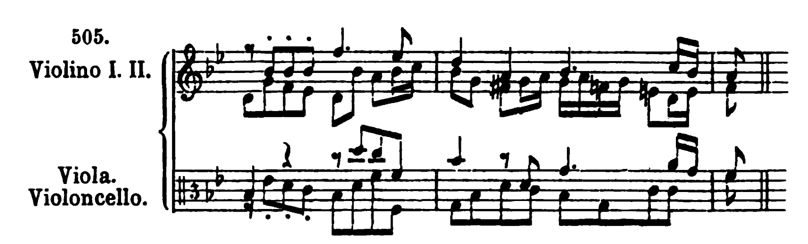
504. Allegro.

(Alt) Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig-keit,

(Tenor) A - - - - - men
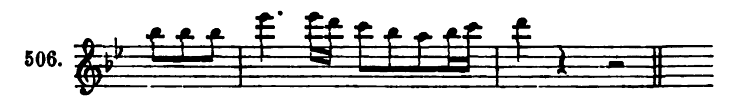
ein; an ihm ist hauptsächlich die Begleitung des Orchesters zu beobachten.

Zu Anfang nämlich geht die zweite Violine mit dem Alt, die Bratsche mit dem Tenor, die erste Geige mit dem Diskant. Allein schon im dritten Takte würde der Satz für Quartett zu dünn und auseinandergezogen sein; das Violoncell tritt zur Bratsche und das Quartett bildet den dritten und vierten Takt so —



aus, dass das Violoncell neben der Unterstützung des Tenors einen gehenden Bass zum Ganzen bildet, die Bratsche ausfüllt, wo es nöthig schien. Die Blasinstrumente hat Haydn weislich zurückgehalten; theils sollte der neue Satz erst von den Singstimmen deutlich ausgesprochen werden, theils blieb ihm in dem späteren Zutritt der Bläser ein Mittel der Steigerung.

Nun, Takt 5, tritt der Chorbass ein, unterstützt von Violoncell, Kontrabass, Bassposaune und Kontrafagott, die vier ersten Noten verstärkt durch Alt- und Tenorposaune. Dieses Motiv (*f-f-f-b*) schlägt von Takt 6 zu 7 (Posaunen, hohe erste Oboe, — die zweite kommt mit $\overline{b}$–$\overline{b}$–$\overline{b}$–$\overline{\overline{f}}$ nach), von Takt 7 zu 8 (Posaunen und Klarinetten, letztere auf $\overline{\overline{d}}$ schlagend und dem Diskant anschliessend), tritt im neunten, und vom zehnten zum elften Takt in den Posaunen, Trompeten und Pauken auf. Im fünften Takt ergreifen es die Flöten und bilden daraus eine Melodie, —



die an das Thema der Fuge erinnert und eine zweite höhere Oberstimme zu der des Chores und Quartetts bildet. Die einzelnen Abweichungen und Ausfüllungen im Quartett übergehen wir; man hat sie sich nach der in Nr. 505 angedeuteten Weise zu denken. Im Ganzen dient in der That das Orchester nur zur Verstärkung der Chorstimmen; aber es richtet das Gewebe derselben orchestral ein und wirft gelegentlich eine neue Stimme — oder einen Stimmansatz hinein, die im Chor keinen Raum fanden. Der

Der Tenor, Takt 7, wird von der zweiten, der Alt, Takt 9, von der ersten Geige in der höheren Oktave verdoppelt.
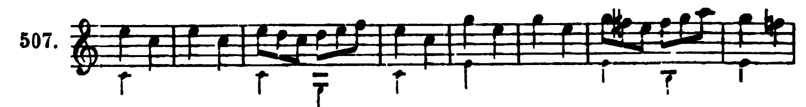
2. Begleitung des Gesanges.

Selbständiger wirkt das Orchester schon dann mit, wenn man sich seiner nicht zur blossen Verstärkung der Stimmen, sondern zu deren freier gestalteter Begleitung, namentlich zur Darstellung oder Vervollständigung der in der Gesangpartie nicht vollständig enthaltenen Harmonie bedient; — gleichviel, ob einzelne Stimmen desselben zur blossen Verdoppelung des Gesanges dienen, z. B. die erste Geige oder Bläser mit der Gesangmelodie im Einklang oder Oktaven gehen. Diese Verwendung des Orchesters findet besonders bei einstimmigen oder wenigstimmigen Gesangsätzen, oft aber auch bei vollstimmig besetzten statt, wenn die Singstimmen zu einer oder wenig Partien zusammentreten, oder in solcher Weise figurieren, dass die in ihnen enthaltene Harmonie nicht hinlänglich verschmolzen für den Sinn der Komposition heraustritt.

Es versteht sich, dass auch bei dieser Aufgabe das Orchester im Ganzen wie in seinen einzelnen Chören und Theilen seiner uns schon anschaulich gewordenen Weise gemäss zu behandeln ist; vor allem muss es also so weit zu seiner Fülle und Macht kommen, als der Sinn des Satzes gestattet, die Bläser müssen ebenso weit ihrer Neigung des Verschmelzens zu einer Masse, die Streichinstrumente dem Bedürfniss beweglicher Darstellung Folge geben. Alles Nähere bestimmt sich nach dem Sinn des Satzes und nach der Rücksicht, die auf den Gesang als Hauptpartie zu nehmen ist.

Zunächst die Stärke und Auswahl der Besetzung. Die gewonnene Einsicht in Charakter und Vermögen der Instrumente wird für jede Aufgabe und jeden Moment das Rechte geben, sobald nur der Komponist sich ganz getreu seiner Aufgabe widmet, sich in den Sinn derselben vertieft und nichts anderes will, als ihn auch in der Orchesterpartie zur Geltung zu bringen, ohne alle Nebenrücksicht und äusserliche Maassnahme. Wir möchten hier im Allgemeinen (denn nur das kann auf dieser Lehrstufe noch zur Sprache kommen) vor zweierlei Abwegen warnen. Der eine ist jene Ueberladung, die besonders durch die französischen Opern (oder die für die französische Bühne und in deren Sinn geschriebenen deutschen) in neuester Zeit den Gesang zu erdrücken droht, oder zu gewaltsamen Anstrengungen und dem Verweilen in den heftigen hohen Stimmlagen nöthigt, dadurch aber nicht blos die Stimmen frühzeitig zu Grunde richtet, sondern

auch den Ausdruck übertreibt, verfälscht, und dem Komponisten eines der bedeutsamsten Mittel der Steigerung entzieht. Wenn Meyerbeer in der ersten Scene seiner Hugenotten das Gelage übermüthiger Edelleute darzustellen hatte, so mochte er es sich auf den Gipfel der Ausgelassenheit gebracht vorstellen, durfte aber nicht aus dem Auge verlieren, dass der Adel Frankreichs auch in jenem Jahrhundert — selbst nach dem Zeugniss seiner eigenen Melodie —
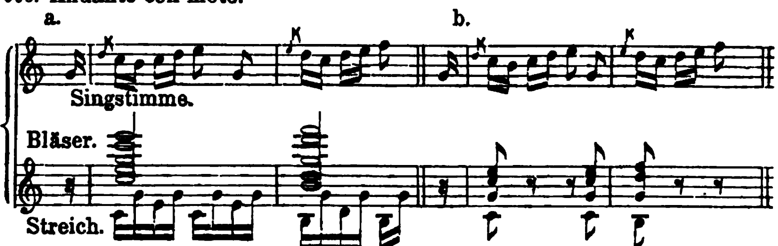
507. 

nicht eine wüst und wüthend tobende Horde war, wie ihn das Geschrei des Orchesters (Streichquartett, Pikkelflöten, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten — wenn wir nicht irren 4 und 4 —, Posaunen und Ophikleïde, Pauken (?) und grosse Trommel) darstellt. Wenn dies der sonst so geistreiche und feinsinnige Komponist that und obenein Angesichts einer Reihe von Scenen, welche die gewaltsamsten Mittel fordern, die hier so unnöthig vorweggenommen worden: so möchte man schwerlich einen anderen Beweggrund als das Streben, sogleich einen schlagenden Effekt hervorzubringen, für dieses Verfahren auffinden. — Der andere Abweg ist der einer zu grossen Beschränkung, die ohne innere Nothwendigkeit dem Orchester Kraft und Vielseitigkeit entzieht, bald, um eben durch die ungewöhnliche Beschränkung den Reiz der Neuheit zu erlangen, bald aus Mangel hinlänglicher Beachtung. Das Erstere ist in neuester Zeit der bei weitem seltenere Fall, erscheint uns übrigens nirgends so auffallend als gesuchtes Effektmittel, als wieder bei Meyerbeer, der aus der Uebermasse seines Orchesters sich ganze Sätze lang auf eine Bratsche oder eine Bassklarinette oder Pikkelflöte mit Bass oder Pauke allein zurückzieht. Es geschieht das von dem feinen Kenner der Instrumente nie anders, als dass das gewählte Organ eine charakterisierende, bisweilen spezifisch treffende Bedeutsamkeit für den Moment hat, dem es gewidmet wird. Allein nicht blos die sinnliche Fülle, sondern auch jene Poesie des Orchesters, die es als einen Gesang und Handlung geleitenden, tragenden, mitlebenden Chor beseelter Wesen auffasst und mit Liebe festhält, wird dabei dem *esprit* der mehr witzig raffinierten als liebevoll empfundenen Charakteristik geopfert. Auf der anderen Seite kann aber auch nicht geleugnet werden, dass bei den deutschen Meistern, namentlich bei dem grossen Mozart, das Orchester bisweilen aus einfacher Versäumniss nicht zu der Fülle seines Wesens, wie der Moment sie forderte, gekommen ist. Ein

schmerzliches Beispiel giebt die erste Arie der Donna Anna im Don Juan, in der die Orchesterführung weit hinter der Grossartigkeit und Tiefe der Zeichnung zurückbleibt*.

Wie die Zusammenstellung des Orchesters muss auch dessen Führung nach dem Sinn des Satzes, nach dem Charakter des Orchesters und jedes Instrumentes und nach der dem Gesang gebührenden Rücksicht erwogen werden. Was diese letztere betrifft (denn die ersten Punkte sind theils aus der Orchesterkunde festzustellen, theils lassen sie keine allgemeinen Bestimmungen zu, sondern wollen in jedem einzelnen Falle nach dessen besonderer Bedeutung erwogen werden), so muss besonders der Unterschied einer fortgehenden oder unterbrochenen Orchesterwirkung (S. 459) in das Auge gefasst werden. Eine forttönende Masse, z. B. hier bei a., —


508. Andante con moto.
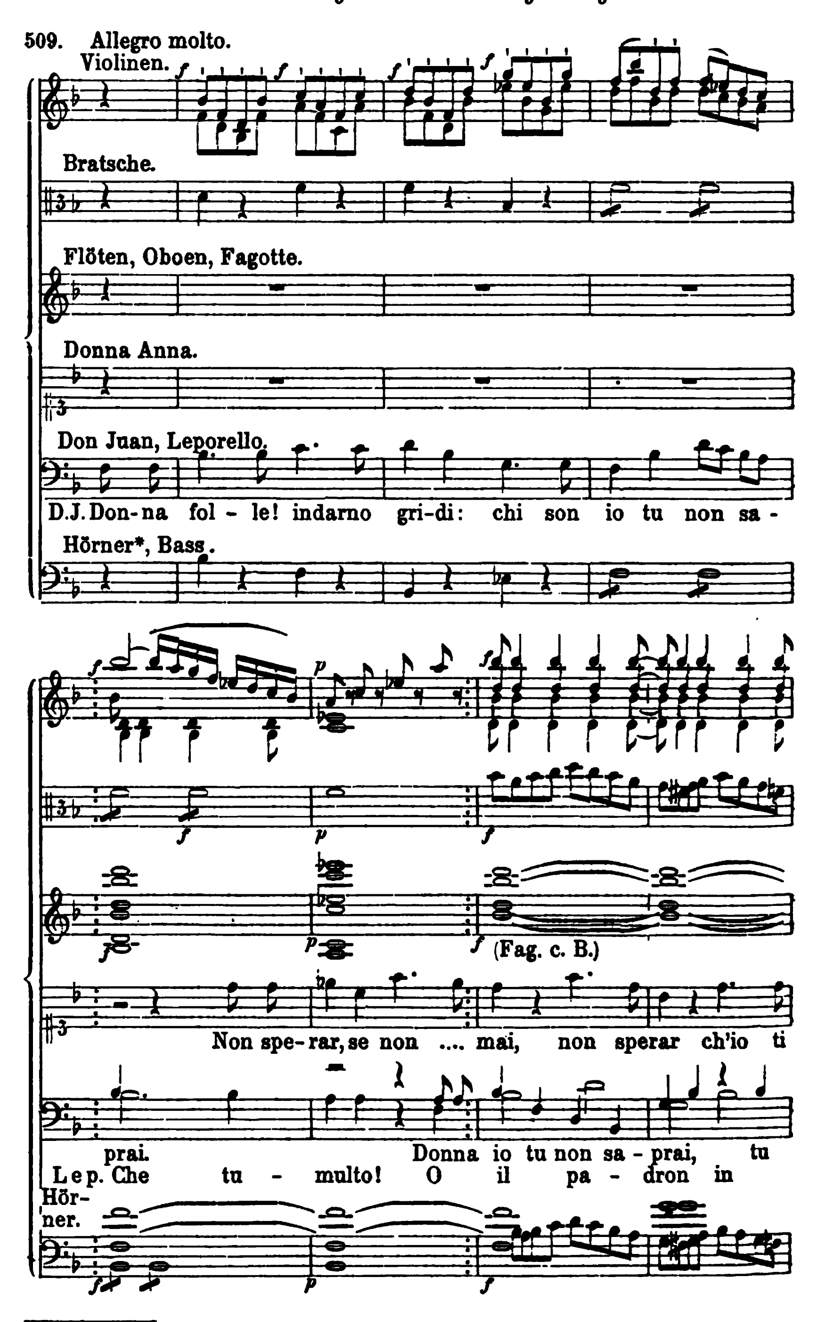


überdeckt und unterdrückt, wie sich von selbst versteht, die Singstimme mehr, als unterbrochene Intonationen, wie bei b., würden sie auch von zahlreicheren oder schallstärkeren Instrumenten angegeben. Ebenso einleuchtend ist aus bekannten Gesetzen, dass eine die Singstimme überragende Instrumentalmasse drückender für dieselbe wird, als eine sich der Höhe nach unterordnende, — dass ferner eine in mehreren oder allen Stimmen geführte Bewegung ebenfalls für den Gesang beeinträchtigender ist, als eine auf eine oder wenig Stimmen beschränkte. Ein einziges Beispiel genüge für alle diese leichtfasslichen Grundsätze; wir wählen dazu einen Satz** aus der Introduktion zu Mozarts Don Juan. Don Juan entgegnet der ihn verfolgenden Donna Anna, und die drei Stimmen treten zum ersten Mal zusammen:

---

* Möglich wäre es, dass im obigen und manchem ähnlichen Falle die Ausführung der Instrumentation nicht Mozarts Werk gewesen, der sich in der Hast seines kurzen, viel beanspruchten Lebens öfters der Beihülfe Anderer, z. B. seines Schülers Süssmayer, bedient hat.

** Die Wiederholung des Takt 4 und 5 ist in den Singstimmen nicht genau, kann aber nach jedem Klavierauszug berichtigt werden.



* Die Hörner sind *F*-Hörner.

In den ersten Takten schweigen die Bläser und die Bewegung ist nur in den Geigen, die unteren Instrumente geben erst halbe Schläge, steigern sich dann zu Achtelbewegung und führen zum Forte, indem die Bläser nach ihrer Art Masse machen, die Streichinstrumente Takt um Takt Bewegung und Ruhe wechseln lassen und zuletzt Bratschen, Bässe und Fagotte eine bewegte Gegenstimme bilden, wie zuvor die erste Geige. Man kann mehr oder weniger thun, — stärker und schwächer besetzen, voller oder einfacher figurieren u. s. w.; aber dies Alles sind nur verschiedene Abstufungen oder Gestaltungen derselben Wirkungsweise und eben darum kann eine einzige Anwendung wie das obige Beispiel, reiflich durchdacht, Aufschluss über alle ähnlichen Aufgaben ertheilen.

C. Eigenthümlicher Inhalt des Orchesters.
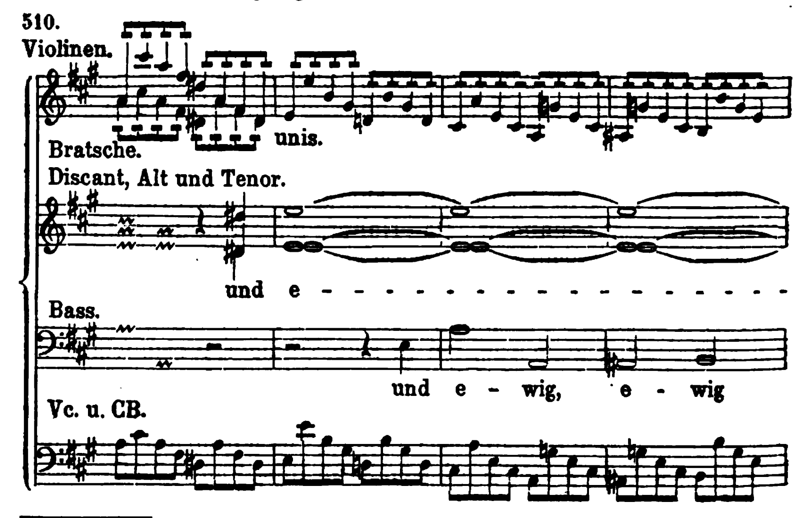
Schon in den vorangegangenen Beispielen zeigten sich in der Orchesterpartie einzelne Züge selbständigen Inhaltes, die uns erinnerten, dass keine Partie eines Kunstwerkes, am wenigsten der lebensvolle Verein des Orchesters, sich blos als dienendes Mittel verhalten könne, vielmehr zu selbständiger Mitwirkung strebe, — dass das Lebensprinzip aller höheren Tongestaltung, die Idee der Polyphonie, sich auch bei der Begleitung des Gesanges im Orchester geltend mache.

Vor allem sind es die Ritornelle genannten Einleitungen, Zwischensätze und Schlüsse, mit denen das Orchester vor oder nach dem Gesang, oder zwischen zwei getrennten Partien desselben auftritt, in denen es allein, also in durchaus selbständiger Weise wirkt, gleichviel, ob der von ihm vorgetragene Satz vor- oder nachher auch als Eigenthum der Gesangpartie erscheint. Hierüber ist nichts Neues mitzutheilen; das Orchester wirkt selbständig und wird in der in den vorhergehenden Lehrabschnitten erkannten Weise behandelt. Das Nähere gehört in die Lehre von den besonderen Formen der Gesangkomposition.

Sodann aber hat das Orchester auch in unmittelbarem Gegensatze zum Gesang eigenthümlichen Inhalt aufzustellen oder den ihm vom Gesang zugebrachten in selbständiger Weise weiter zu tragen. Dies geschieht in den mannigfachsten Formen, denen überall die Voraussetzung unterliegt, dass die Gesangpartie für sich allein entweder nicht ausreichend gewesen für die Fülle des Inhaltes, oder dass sie dem besonderen Inhalt eines Satzes oder ihrer Natur nach nicht dazu im Stande sei. Dies kann selbst bei reicher Entfaltung der Gesangmittel und in allen freieren wie strengeren Formen der Fall sein.

Wenn Seb. Bach in seiner hohen Messe* das *Credo in unum Deum* auf den alten *Cantus firmus* durch alle fünf Stimmen des Chores durchgeführt hat, tönt es noch zweimal aus dem Orchester hervor, um nachher gleich wieder durch die vier höheren Chorstimmen zu gehen und wieder im Orchester in Engführung zu erscheinen; der Chorbass (in der Vergrösserung) und — in Engführung gegen jenen (aber in rechter Grösse) — die zweite und dritte Stimme (in Sextenverdoppelung) nehmen noch einmal das Thema und zuletzt erscheint es wieder selbständig in der Oberstimme des Orchesters. Es sollte das *Credo* »allüberall« ertönen, — und um das Unbegrenzte auszudrücken, musste es die Grenzen der eigentlich redenden Stimmen (des Chores) überschreiten. Ein ähnlicher Gedanke ward dem hohen Meister offenbar, als er den Gesang »Ein' feste Burg«** in Fugensätze — aber von flammender Begeisterung umgedichtete — verwandelt durchführte und am Schluss jeder Strophe die Melodie in ursprünglicher Einfachheit und Macht von Oboe und Orchesterbass in der Engführung anschloss, dass er von den Höhen hernieder und aus der Tiefe empor wiederhalle als ein immerdar fortwirkender.

Hier war der Gesang fähig, aber nicht ausreichend gewesen für den dichterischen Gedanken. Wenn wiederum Haydn in seiner Schöpfung den Jubelchor »Der Herr ist gross« bei den Worten »Und ewig bleibt sein Ruhm« gleichsam in Staunen versinken lässt vor dem Gedanken der Ewigkeit: so bedurfte das Gemüth in seiner aufwallenden Bewegung des Orchesters —



* S. die Ausgabe des Bachvereins bei Breitkopf und Härtel.
** Bei Breitkopf und Härtel.

(die Bläser unterstützen den Chor), um den Moment nach seinen beiden Seiten hin auszutönen. Beide waren dem Gesang erreichbar, aber der Chor von der einen Vorstellung so ganz erfüllt, dass er für die andere keinen Raum finden konnte.

Betrachtung.

Schon hier (und so in früheren Beispielen) zeigt sich das Orchester — und in ihm wieder das Quartett — besonders als Organ für das Beweglichere, der Gesang als das Weilende. Dies liegt nicht blos in seiner materiellen Natur, die dem Wesen der Blasinstrumente nächst verwandt ist, sondern auch vornehmlich im Gehalt des Wortes und der Grundbedingung, unter der es sich geltend macht. Jedes Wort, jeder Redesatz ist ein einzelner für sich daseiender Gedanke, der erst für sich verstanden und bedacht sein will, ehe man ihm das Weitere zugesellt, während das Wesen der Musik auf Fortschallen, Fortschreiten, fliessendem Zusammenhange beruht; das einzelne Motiv ist für sich allein noch unentschieden und erlangt erst in seiner Fortbewegung Wirkungskraft und Bedeutung. Man könnte diesen Gegensatz zwischen Wort und Musik in seinem Einfluss auf Komposition kurz so bezeichnen:
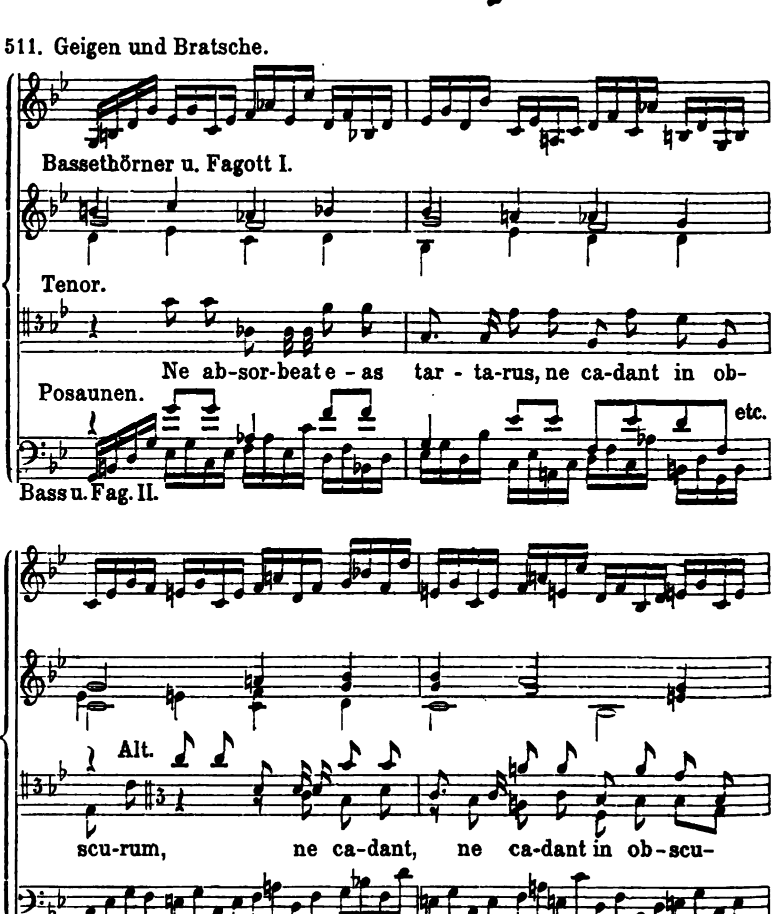
das Wort steht und trennt, die Musik fliesst und vereinigt,

eine Ansichtsweise, die überallhin Bestätigung findet und den Weg des Komponisten erleuchtet. Schon im Gesange vereinzelt das Wort (Th. III. S. 449) die Musikmomente und muss dasselbe hinter dem rein musikalischen Singen (Th. III. S. 461) zurücktreten, sobald es auf fliessenden — das heisst vorherrschend musikalischen Fortgang ankommt. Demungeachtet kann und darf der Einfluss des Wortes auch in diesen Partien nicht aufgehoben werden; schon die leichtere Erschöpfung der Singstimme und das Bedürfniss des Athemholens erinnert daran. Rein musikalisch und frei dem musikalischen Triebe hingegeben ist dagegen das Orchester, — oder überhaupt die Begleitung. In ihm ist daher das Moment der Bewegung und Vereinigung das waltende.

Schon die vorangegangenen Beispiele weisen darauf hin; sie sind aber insofern nicht rein beweisend, weil in ihnen das Orchester und seine Führung dadurch bedingt war, dass die Gesangpartie nicht einmal zur äusserlich vollständigen Darstellung geeignet oder frei war. Ein bezeichnenderer Fall aus Mozarts Requiem* lehnt sich an den ihm äusserlich ähnlichen in Nr. 510

* S. 69 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

In der Fürbitte, die Seelen vor der Macht und Pein der Hölle zu bewahren, treten die Worte *Ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum* erfüllt von dem Abscheu hervor, den das Bild der Qualenstätte erweckt. Das Orchester —

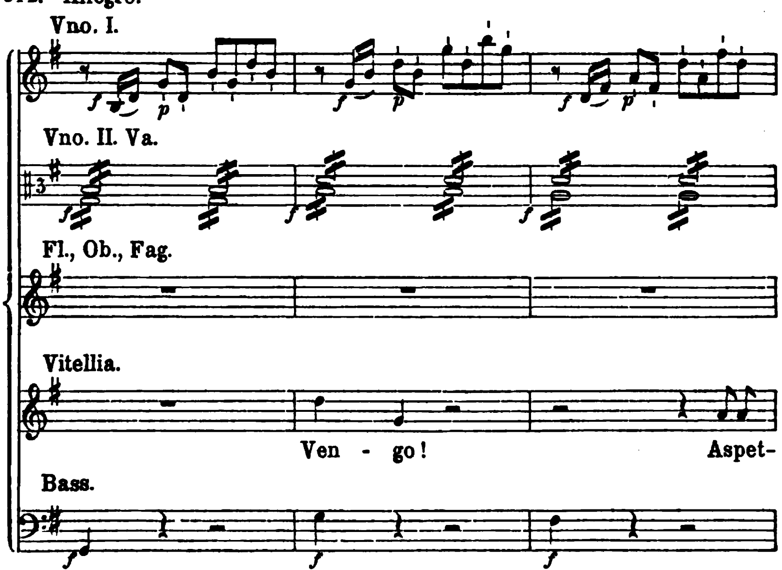


unterstützt mit den Posaunen die drei unteren Singstimmen, bildet mit Bassethörnern und Fagott eine festverschmolzene Harmoniefolge und ergiesst seine Hauptmasse in einer bis zum Ende des Satzes fortströmenden mächtigen, Alles zusammenfassenden und tragenden Bewegung. Ueber deren tiefere Bedeutung haben wir hier nicht Anlass, Betrachtungen anzuknüpfen; es genügt vor der Hand, in ihr das Moment des fliessenden Zusammenhanges zu erkennen.
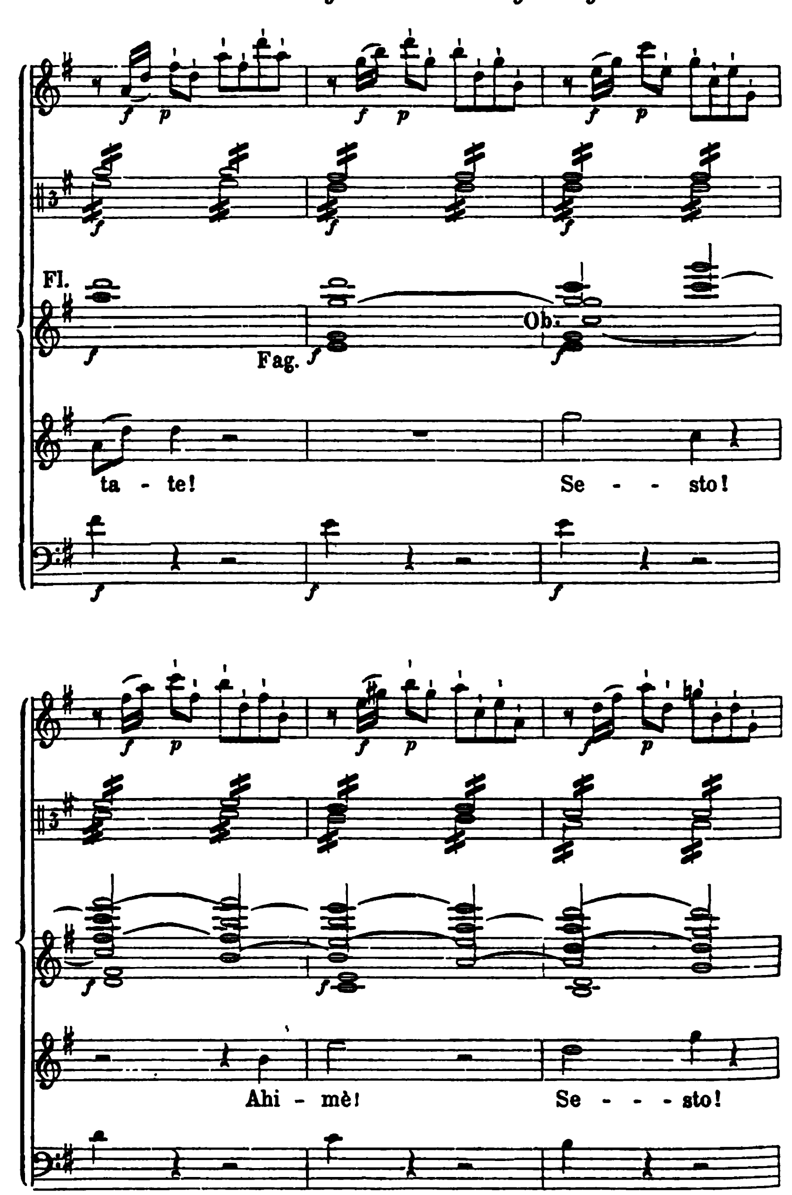
Und nun stellen wir gleich einen einfachen Satz mit ähnlicher Orchesterführung jenem zusammengesetzteren zur Seite, den Anfang eines Terzetts aus Mozarts Titus*. Die Unruhe, die innere Zerrissenheit lässt Vitellia besonders anfangs nicht zu fest zusammenhängender Rede kommen; es sind einzelne Ausrufe, die erst bei den Worten *Oh sdegno mio funesto!* etwas fester zusammentreten; erst mit dem Zutritt der beiden anderen Personen gewinnt die Gesangpartie Fluss. Diese so charakteristische Darstellung wäre geradezu unausführbar gewesen, hätte Mozart ihr nicht im Orchester Anhalt, verbindendes und bewegendes Element geben können. Er setzt so — (Siehe das Beispiel 512, unten und folg. Seite.) ein. Zweite Geige und Bratsche, unterstützt von den Bläsern und den treibenden Anschlägen des Basses (eine gefülltere Bassstimme hätte auf den Gesang gedrückt und die Bewegung gehemmt), geben den Boden, die Figur der ersten Geige ist der eigentliche Orchestergedanke, in dem das unstete Hin und Her der Singenden seinen orchestralen Ausdruck und der ganze Satz fortfliessende Bewegung und Einheit gefunden hat.

Ein letztes Beispiel soll wieder das Requiem geben. Der achte und neunte Satz schliesst mit einer figurierten Ausführung der Worte *Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.* Sie waren nur auszusprechen, dem Gebet um Erlösung Nachdruck zu geben; daher waltet hier das Wort vor, und der musikalische festere Zu-
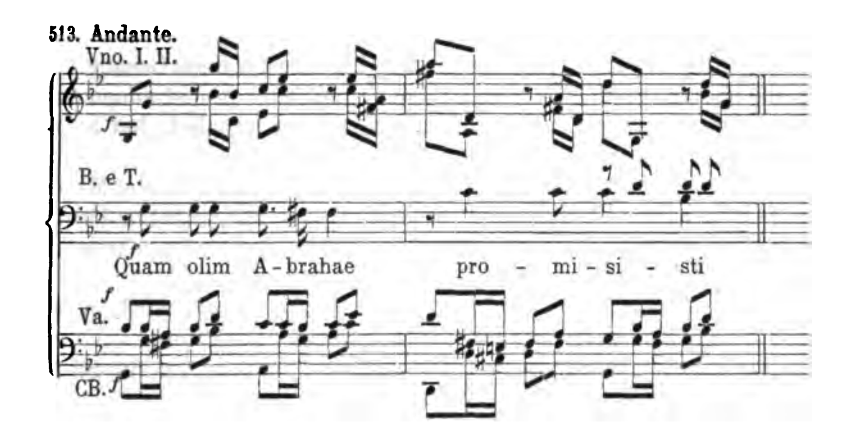
512. Allegro.



* Akt 1, Nr. 10, S. 37 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.



sammenhang kann nur durch das Orchester erlangt werden. Mozart unterstützt die Singstimmen mit den Bläsern (Bassethörnern, Fagotte, drei Posaunen), setzt ihnen aber das Quartett in ununterbrochener Figurierung —



entgegen und verschmilzt damit die vereinzelten Stimmen des Chores zu einem fest zusammenhaltenden und dabei bewegungsvoll fortschreitenden Ganzen.

Dass an die Stelle einer solchen mehrstimmigen und stetigen Durchführung die uns längst Th. II. S. 232) bekannten Formen des gehenden Basses oder sogenannten Kontrapunktes in einer Oberstimme treten (meist liegt letzterer in der ersten oder ersten und zweiten Geige, S. Bach giebt ihn gelegentlich auch den Flöten) und alle diese Formen wechselnd angewendet werden können, ist ohne weitere Beispiele zu erkennen. Die älteren Komponisten, namentlich Bach und Händel, hatten ihren polyphon meistens höchst bewegten Chorsätzen und der dagegen oft ärmeren und steiferen Kantilene ihrer Solosätze gegenüber das Bedürfniss einer ebenfalls stetig und gleichartig durchgeführten Gegenstimme, die sie am liebsten als Träger der Gesangpartie in den Bass (*Continuo*) legten. Die Neueren (zuerst Haydn) zogen, dem Bedürfniss erhöhter Bewegung — weniger energisch ausgebildeten Chorstimmen gegenüber — folgend, oft eine lebhaft und glänzend geführte Geigenstimme (Kontrapunkt) vor, oder gingen von der einfachen Unterstützung und Begleitung bald gelegentlich, bald stetig (wie Mozart im obigen Fugensatze) zur Figuration einzelner oder mehrerer Stimmen über. Stets — und namentlich seit der höheren Entfaltung des Orchesters durch Haydn und seine Nachfolger — blieb die eigentliche Aufgabe: das Orchester nach seiner Weise und mit Befriedigung seines eigenen Wesens so theilnehmen zu lassen, dass es die der Gesangpartie nicht erreichbare Fülle, Bewegung, Vielgestaltigkeit gewähre, jene unterstütze und den Satz in seiner Ganzheit vollende.

D. Obligate Stimmen des Orchesters.

Die letzte Form, in der das Orchester sich dem Gesang ergänzend verknüpft, ist die Zufügung obligater Solostimmen aus dem Instrumentalkörper; eine Form, die vorzüglich bei Solo- oder Ensemblegesang Anwendung findet.

Ein solches obligates oder Soloinstrument tritt aus der Masse des Orchesters — entweder für immer oder für einzelne Theile der Komposition — heraus und wird neben der Gesangpartie zu einer Hauptstimme, die

a) die Singstimme im Einklang oder in der Oktave verdoppeln,
b) dieselbe in Terzen, Dezimen, Oktaven begleiten,
c) ihren selbständigen Gang nehmen und gegen die Singstimme einen Gegensatz bilden,

oder in all' diesen Verwendungen wechseln und gelegentlich auch wieder in die Orchestermasse zurückkehren kann. So fügt Seb. Bach in der Matthäus-Passion der Arie „Erbarme dich, mein Gott" eine obligate Solovioline ausser dem begleitenden Streichquartett zu, Mozart setzt im Titus zu der Arie „Parto" eine obligate Klarinette, zu der letzten Arie der Vitellia ein obligates Bassethorn; Beethoven braucht zu der Scene Leonorens im Fidelio drei Waldhörner und ein Fagott (Nr. 97) zu obligater Mitwirkung. Die Beispiele sind zu häufig und leicht zugänglich, als dass weitere Aufzählung nöthig sein könnte.

Auch hier bedarf es keiner neuen Lehre; die bekannten Grundsätze und Erfahrungen genügen.

Bei der Auswahl obligater Instrumente ist der Sinn der Komposition natürlich erster Bestimmungsgrund. Wenn Mozart im Requiem dem „*Tuba mirum spargens sonum*" ein Posaunensolo zuertheilt, Händel im Messias zu der Arie „Sie schallt die Posaun'" eine obligate Trompete (man s. S. 47, Nr. 42) setzt, Gluck die Oboe mit dem Klaggesang der tauridischen Iphigenie vermählt, jener Gesang des Sextus (*Parto*) mit der üppig schmiegsamen Klarinette durchflochten, der elegische Gesang Vitelliens mit dem Bassethorn, Leonorens romantischer Aufschwung mit dem romantisch-heldenmüthigen und doch mehr sehnsuchtsvoller Hingebung fähigen Hornklang unterstützt und gehoben wird: so erkennen wir in all' diesen Bestimmungen der Künstler, dass nur dem Sinn und der Stimmung des Satzes Folge gegeben worden ist.

Hiernächst ist allerdings auf das Verhältniss der obligaten Instrumente zur Singstimme Rücksicht zu nehmen. Im Allgemeinen — und abgesehen von dem Sinne des Satzes — wird man die sanfteren Instrumente: Flöte, Klarinette, Fagott, Waldhorn, Violine, Violoncell, vorziehen, weil sie sich der Singstimme

gelinder anschmiegen und dieselbe weniger in Gefahr setzen, übertönt und zurückgedrängt zu werden. Die schweren oder schärferen Instrumente wird man seltener und schonungsvoller setzen und in der Regel nur den stärkeren Singstimmen zufügen; z. B. die Oboe mehr in den feinen höheren Tonlagen gebrauchen, Trompete und Posaune (wie Händel und Mozart in den oben erwähnten Fällen gethan) wohl dem Bass oder Tenor, nicht leicht aber weiblichen Stimmen zugesellen und mehr zu Zwischensätzen, als gleichzeitig mit dem Gesang verwenden.

Was endlich den Satz selber betrifft, so treten die allgemeinen Grundsätze unbedingt in Anwendung. Namentlich bei der Verdoppelung der Gesangmelodie durch Instrumente wird jedes Instrument in der ihm eigenen Tonregion geführt. Soll also z. B. eine Alt- oder Diskantmelodie verdoppelt werden, so geht in der Regel Violine, Oboe, Klarinette in derselben Oktave, die Flöte in der höheren, Fagott, Waldhorn, Violoncell in der tieferen Oktave mit; ausnahmsweise kann die Flöte zu sanfterer und dunklerer Wirkung im Einklang mit der Stimme, die Violine zu feinerer Wirkung in der höheren Oktave, die Klarinette zu besonderer Herausstellung des Klanges ihrer Tiefe in der tieferen Oktave mitgehen. Soll umgekehrt eine Bass- oder Tenormelodie unterstützt werden, so geht in der Regel Fagott, Violoncell, Waldhorn im Einklang, Violine, Oboe, Klarinette in der höheren Oktave, die Flöte zwei Oktaven höher mit.

§ 54. **Bestimmung der Gesangpartie im Allgemeinen.** Nachdem wir im vorigen Abschnitte das Nöthige über die Aufgabe des Orchesters in seinem Verein mit Gesang vorausbemerkt, wenden wir uns nun zu der Hauptpartie in den bevorstehenden Aufgaben, zum Gesang. Hinsichts seiner fussen wir auf den im siebenten Buch der Lehre (Th. III. S. 341) gewonnenen Grundlagen.

Folgendes steht fest. Erstens: die Singstimme muss, auch abgesehen von dem Worte, das sie zu verkündigen hat, als das dem Menschen eigenste, am tiefsten ihn erfassende Organ (Th. III. S. 343) anerkannt werden. Zweitens: das Wort, der sprachliche Inhalt des Gesanges, verleiht demselben einen theils der reinen Musik gar nicht, theils nicht so bestimmt und schnell (Th. III. S. 368) erfassbaren Inhalt, der dem Gesange wiederum und noch entschiedener den Vorrang vor den mit ihm zusammentretenden Organen sichert. Daher musste der Gesangtext zunächst als das Bestimmende für alle Formen der Gesangmusik (Th. III. S. 368) aufgefasst, konnten von hier aus die Formen des Rezitativs, des gesungenen Liedes und des Chores (Th. III. S. 386, 421, 465) entwickelt werden. In diesen Formen durfte die Mitwirkung des Instrumentalen als Nebensache gelten, wesshalb wir es auch nur

auf das Klavier beschränkten. Stets lag der Hauptinhalt im Gesange. Im Rezitativ hatte das Wort so entschieden den Vorrang, dass wir es zunächst als eine musikalisch bestimmte und gekräftigte Rede auffassen konnten; im Lied war die Gesammtempfindung des ganzen Textes, in den Chorkompositionen Gedanke und Gefühl des Textes der eigentliche Gegenstand der Komposition. Das Instrumentale fügte dem Gesange der einzelnen Stimme nur die unterstützende Harmonie bei, oder diente (Th. III. S. 466) zur nöthigen Ablösung und Erleichterung desselben.

Das damals dem Klavier Zugewiesene kann nun allerdings auch mit anderen Instrumenten (z. B. der Harfe, Guitarre, Orgel) oder mit dem Orchester geleistet werden; wir haben schon gelegentlich erwähnt, dass die Begleitung des Recitativs, der Choralfiguration, der Singfuge u. s. w. auch vom Orchester übernommen werde. Dann gewinnt die Begleitung nicht blos an Schallkraft und Tonfülle, sondern es kommt ihr auch der ganze Organenreichthum des Orchesters mit seiner Mannigfaltigkeit an Klängen zu statten. Hierüber ist im vorhergehenden Paragraphen und der ganzen Lehre von der Instrumentation das Nöthige bereits gesagt. Allein auf diesem Wege wird nichts wesentlich Neues erlangt. Ein Recitativ oder Lied mit Orchesterbegleitung ist nach Form und wesentlichem Inhalte nicht vom Recitativ und Lied mit Klavierbegleitung unterschieden; der Hauptinhalt liegt durchaus im Gesang, und die Begleitung ist durchaus nur um des Gesanges willen, nur als Untergeordnetes und Nebensache vorhanden.

Erst dann gelangen wir zu neuen Formen, wenn ein Inhalt, der über den der früher aufgewiesenen Formen hinausgeht, der Gesangpartie und zugleich den Instrumenten neue und umfassende Aufgaben stellt, — umfassender eben desswegen, weil die alten Formen und ihre Mittel für sie unzureichend sind. Die neuen Formen entwickeln sich übrigens so stetig aus den bereits aufgefassten, dass auch hier eine scharfe Scheidung so wenig wie auf anderen Grenzlinien der Kunstformen (Th. II. S. 472, Th III. S. 307) möglich ist. Wir haben schon darauf hingewiesen, dass auch die früheren Formen Orchester zulassen und oft erhalten; umgekehrt können die erst jetzt zu entwickelnden Formen, — Arie, Duett, Ensemble u. s. w. auch mit blosser Klavierbegleitung oder zum Theil ohne alle Begleitung benutzt, oder die Klavierpartie zu selbständiger Mitwirkung mit eigenthümlichem Inhalt erhoben werden.

Bei dem Eintritt nun in die Gesangkomposition durften wir kurzweg d a s W o r t a l s d a s B e s t i m m e n d e bezeichnen. Aber schon in der ersten und einfachsten Form, dem Rezitativ, wurde bald klar, dass nicht der blos sprachliche Inhalt, sondern der

Sinn, den das Gemüth des Tondichters im Worte findet — oder in dasselbe hineinträgt, die eigentliche und befriedigende Aufgabe für die Komposition ist. Die blosse Uebertragung der gesprochenen Rede in eine musikalisch betonte wäre nur Deklamation und könnte kaum zu den untergeordnetsten Aufgaben des Recitativs genügen, mit allen Künsten der Rhetorik nicht weiter; schon die höheren Aufgaben des Recitativs fordern tieferen und künstlerischen Inhalt, und schon die erste Anregung des musikalischen Elementes in der Brust des Tonkünstlers führt über die Nüchternheit abstrakter Deklamation hinaus.

Es kann uns daher nicht fremd sein, wenn wir jenen ersten Lehrsatz der Gesangkomposition jetzt zu vollkommenerer Gestalt erheben: der Sinn, den das Wort gegeben oder in dem es aufgefasst wird, bedingt die Gestaltung der Gesangkomposition. Dieser Sinn ist durch das abstrakte Zeichen des Wortes nur angedeutet; er ist nicht eigentlich in ihm enthalten, sondern in den Verhältnissen, die das Wort hervorgerufen haben; und diese Verhältnisse, das ist nicht blos der Gemüthszustand des Redenden (oder Singenden), sondern auch die auf sein Gemüth zurückwirkende, in ihm reflektierte äussere Lage (die Situation), in der er sich befindet. Daher eben genügt das blosse gesangmässig ausgesprochene Wort nicht und haben wir bereits im siebenten Buche, selbst im Recitative (z. B. in denen Seb. Bachs), noch mehr im Chorsatze (man denke an den Unterschied der redenden und singenden Fuge, Th. III. S. 486), über dasselbe hinausgehen müssen. Daher erkennen wir in der Instrumentalbegleitung zum Gesange nicht blos eine äusserlich oder abstrakt harmonisch rathsame Stütze für den Gesang, sondern ein Organ, durch das ein Theil vom geistigen, wesentlichen Inhalte des Kunstwerkes offenbar wird. Auf der anderen Seite begreifen wir jetzt erst vollständiger, dass derselbe Text vom Komponisten verschieden aufgefasst werden kann; denn nicht das abstrakte Wort, sondern der Sinn, den es im Komponisten anregt, ist der eigentliche Inhalt der Komposition.

Von hier aus erweitert sich unser Gesichtskreis nach zwei Seiten: wir haben einerseits das Verhältniss schärfer zu bestimmen, in das die Gesangpartie zur Instrumentalpartie tritt, andererseits die gestaltende Kraft des Textes und des Sinnes, in dem wir ihn und die ihm unterliegende Stimmung und Situation auffassen.

A. Verhältniss der Gesangpartie zur Instrumentalpartie.

Ist der geistige Inhalt der Komposition vornehmlich an das Wort geknüpft, so herrscht der Gesang unbedingt vor. Entweder

bedarf es dann gar keiner Instrumentalbegleitung (so in den reinen Vokalchören oder in mehrstimmigen Sologesängen ohne Begleitung), oder die Begleitung dient nur zur äusseren Stütze oder Verstärkung (S. 460) des Gesanges.

Macht sich neben dem eigentlichen Wortinhalt noch die Stimmung oder Bewegung der Seele geltend, aus der das Wort nur als ein Theil dessen, was im Singenden lebt und treibt, hervortrat: so gewinnt das rein musikalische, in der Instrumentalpartie herrschende Element mehr oder weniger wesentlichen Inhalt, bietet dem Gesang eine bindende, verschmelzende, bewegungsvolle Unterlage, fasst — vorbereitend, wiederholend, nachahmend — die Gesangsätze oder stellt ihnen andere ihm eigene entgegen und vertieft oder vervollständigt den Ausdruck der Stimmung, der im Wort und im Gesang nicht vollständig enthalten sein konnte. Dies ist die Bedeutung der bald auf eine Stimme beschränkten (gehende Bässe, Gegenstimme), bald auf mehrere oder über alle verbreiteten Figurationen des Orchesters, von denen wir im vorigen Abschnitt einige Beispiele gesehen haben. Auch die obligaten Solostimmen gehören grösstentheils hierher.

Ist die Stimmung des zu komponierenden Momentes tief angeregt, so scheint sie dem von ihr Erfüllten sich über die ganze Umgebung, über das ganze Dasein auszubreiten; dem Glücklichen lacht die ganze Natur, erscheint selbst das Widrige und Gefahrdrohende im versöhnlichen, begütigenden Lichte; dem Tiefbetrübten legt sich Trübniss wie ein Trauerflor selbst über die heitersten Bilder. Dies wird für den Komponisten der Anlass, über den Wortsinn des Textes hinaus, ja bisweilen selbst im Widerspruch gegen denselben* dieser Stimmung als dem eigent-

* Dem Verfasser liegt eben kein Beispiel näher, als das eines Heine-schen Gedichtes, das in seinem „Frühlingsspiel" eine Stelle gefunden. Der Dichter singt:

> Gekommen ist der Maie,
> Die Blumen und Bäume blühn,
> Und durch des Himmels Bläue
> Die rosigen Wolken ziehn!
> Die Nachtigallen singen
> Herab aus laubiger Höh',
> Die weissen Lämmer springen
> Im weichen grünen Klee.

Dies scheint ein heiteres Frühlingslied, nicht mehr und nicht weniger, — und in solchem Sinne zu komponieren. Allein der letzte Vers erschliesst den tiefer liegenden wahren Sinn:

> Ich kann nicht singen und springen,
> Ich liege krank im Gras;
> Ich höre fernes Klingen,
> Mir träumt, — ich weiss nicht was.

lichen Inhalte der Komposition nachzuhängen und Ausdruck zu geben. Dann aber wird — wenn auch nicht immer, doch oft — dem Instrumentalen vornehmliche, bisweilen sogar vorherrschende Bedeutung zu Theil, da der Gesang mehr oder weniger an das Wort gebunden bleiben muss.

Hiermit hängen die Momente eng zusammen, in denen die Stimmung oder Situation eine zusammenhängende Aeusserung der Singstimme unzulässig macht; ein Fall, von dem wir in Nr. 512 ein Beispiel sehen. Eine solche Singstimme hat in sich selber keinen musikalisch festen Zusammenhalt, — sie ist, technisch zu reden, keine satzförmig gebildete Melodie, kann sich nur noch dem Ausdruck der vereinzelten Worte im Sinn der herrschenden Stimmung widmen. Hier tritt das Instrumentale als Organ für das Musikelement und für die herrschende Stimmung hervor. Es nimmt die vereinzelten Gesangmomente auf, trägt und verschmilzt sie und wird, von der rein musikalischen Seite angesehen, zur Hauptpartie (so weit es die überlegene Natur der Menschenstimme und des Wortes zulässt), gleichviel, ob es sich nur figurativ gestaltet, wie in Nr. 512, oder eine eigene, satzartig festgebildete Melodie durchführt.

Ein Gleiches ergiebt sich in tieferen Aufgaben oder Auffassungen dann, wenn ein Moment vom Gesang zwar mit Nachdruck aufgefasst werden kann, sein geistiger Inhalt aber weit hinausreicht, selbst über das volle Vermögen unseres höchsten Organes. Ein merkwürdiger Fall dieser Art findet sich in Beethovens *Missa solemnis**, der tiefsinnigsten Tonschöpfung unseres Jahrhunderts, — zu tief, zu gedankenreich, zu schwer ausführbar, als dass selbst der schon festgestellte hohe Ruf des Dichters die Zeitgenossen — oder auch nur die Kunstgenossen (mit einzelnen Ausnahmen) hätte um dieselbe versammeln können. Das Halbstarke und Halbwahre und Halbtiefe — vom Nichtigen zu schweigen! — hat stets den Vortheil gehabt, der Mehrzahl erlangbarer und darum zusagender zu sein.

Das *Credo* dieser Messe** wird, — ein Grundzug im Charakter des ganzen Werkes und unserer Zeit, — nicht in jener hinge-

---

Es ist also nicht der junge Mai, der den Sänger zu frischen süssen Weisen erregt; sein Gemüth ist erfüllt von einem Träumen, von einem Verlangen, das ihm noch in unbestimmten Zügen vorschwebt; es krankt daran. Dies ist die Stimmung, gegen die der belebende Hauch des Lenzes vergebens seine Macht versucht. Der Mai mit aller Lust ist dem kranken Hinblick verschleiert, und es würde eine Unwahrheit sein, wollte der Komponist sich den Worten hingeben, die ein heiteres Bild — vergebens herbeirufen.

* Op. 123, bei Schott in Mainz erschienen.

** Vergl. d. Verf.: „Beethoven, Leben und Schaffen", Th. 2.

gebenen Frömmigkeit oder Würde gesungen, die dem unerschütterten Glauben, den unangefochten dastehenden Dogmen einer Kirche eigen ist, die sich als die alleinseligmachende und ewig fortbestehende erkennt und festhält. Es wird, wie in Zeiten des Zweifels und der Bewegung sein muss, mit zusammengefasster Stärke, mit Eifer und Streitfertigkeit behauptet, es soll bewiesen werden, bewiesen, wie eben der Künstler beweisen kann, durch Anschauung. Indem der Sänger sein *credo in unum Deum*, *patrem omnipotentem* behauptet, hebt sich sein Blick über die zweifelvolle Erde empor, weiset er, uns ganz zu bewältigen, hinauf, wo den allmächtigen Vater Aller die Lobgesänge der Engel in süsser, heiliger Feier umschweben und das *Credo* der Erde im höheren Chor widerhallen. Dies kann nicht in die vier Singstimmen unten gelegt, — könnte nicht durch einen Doppelchor* verkündet werden, denn da würde auf beiden Seiten nur Menschenstimme und Menschenwort reden; Beethoven aber braucht mystische Stimmen. Die kann ihm nur das Orchester geben. Nun gestaltet sich der Satz, wunderwürdig in jedem Zuge, so. Die instrumentale Anlage, die Stimmordnung, die machtvolle Bewegung des Orchesterbasses, die Führung der Stimme selbst, — Alles wendet dem Bass des Chores die Herrschaft im Gesang zu. Und wenn er nun unter dem Aushallen der ruhenden Oberstimmen mit Nachdruck sein *factorem coeli* anstimmt in fester, von den Orchesterbässen gekräftigter Melodie: schallt ein ganz anderer unerhörter Satz in den höchsten Stimmen und Lagen des Orchesters ihm entgegen, dem sich erst weiterhin der Diskant anzuschliessen strebt**.

Zuletzt kann die Situation ihre Andeutung oder Unterstützung vom Orchester fordern, während die Singstimmen dazu gar nicht geeignet und für andere Zwecke bestimmt sind. Ein Beispiel giebt uns Mozarts Figaro*** in der Scene, wo das Orchester den Marsch und dann den Fandango intoniert, während die Singstimmen ihren Dialog fortsetzen. In solchen Momenten werden die Singstimmen ungeachtet ihres inneren Uebergewichtes zu Neben-

---

* Diese Afterpoesie hat K. P. E. Bach in seinem einst so gerühmten „Heilig" geliefert. Der Engelchor hat abstrakt fremde Modulation, der Völkerchor ledern Fugenwerk.

** Wer sich noch nicht hineingelebt hat in die geistige Sphäre unserer Kunst, kann allerdings die Auffassung dieses Satzes anzweifeln. Nur dass es nichts weniger, als der einzige von gleicher Bedeutung in diesem Werk (und anderen!) ist. Das *Incarnatus* giebt einen noch tieferen Zug, der aber schwer darzulegen ist.

*** Ein noch reicheres Beispiel giebt der Don Juan, wenn im ersten Finale (S. 259 der Breitkopf-Härtelschen Partitur) drei Orchester drei verschiedene Tänze gleichzeitig ausführen, während die Singstimmen dialogisieren.

partien, da der musikalische Hauptgedanke und Zusammenhang nicht in ihnen, sondern in der Instrumentalpartie liegt.

B. Bestimmung der Kompositionsgestalt aus dem Text und dem ihn tragenden Sinn.

Sobald wir unseren alten Grundsatz (Th. III. S. 368), dass der Text die Form bestimme, dahin (S. 478) erweitert haben, dass nicht sowohl das Wort, — das bei aller Tiefe doch nur ein Gefäss für den geistigen Inhalt ist, sondern die Stimmung, das ganze geistige Beisammen von Situation, Stimmung und lautem Ausdruck (Wort) das Bestimmende für die Gestaltung einer Komposition ist: dürfen wir den Grundsatz auch durch alle noch bevorstehenden Aufgaben der Gesangmusik als leitenden und stützenden festhalten. Man wird auch hier nicht absolute Entscheidungen für den einzelnen Fall zu erwarten haben; diese sind vielmehr im Voraus als unmöglich zu erkennen, da schon das Wort an sich vielfacher Auslegung fähig ist, die Auffassung oder das Hinzudichten der Stimmung und Situation aber noch weit mannigfaltiger nach Individualität und Standpunkt des Auffassenden erfolgen kann. Wenn wir aber auf solche Entscheidungen verzichten, — und gern, da jedes absolute Gesetz ausser dem allgemeinsten (Th. I. S. 15) das Wesen der freien Kunst aufhebt, — so wollen wir darum nicht die Hülfe leitender Grundsätze, nicht Vorbildung und Vorerwägung versäumen, die vor herumtappendem Naturalismus und seinen unzählbaren Irrungen bewahrt. Das Wort des hellsehendsten Dichters:

> Der Irrthum schadet nicht,
> Das Irren ist verderblich.

steht uns zur Seite. Irgend ein Fehlgriff oder Mangel im Einzelnen unseres Werkes wird es nicht so leicht verderben, er kann durch die glücklichen Momente übertragen werden. Aber ein Fehlgriff in der Grundanlage bedroht das Werk in seiner Ganzheit; wäre es dann auch der Fall, dass viele, vielleicht alle Einzelheiten irgend einen Reiz an sich trügen, so würde doch immer die eigentliche Aufgabe unerfüllt bleiben, das Werk als Ganzes, als Verwirklichung der Idee, die es offenbaren sollte, wäre verfehlt.*

Auf diesem Standpunkt also, der höheren Stufe des schon früher (Th. III. S. 368) gewonnenen, ist es die erste Aufgabe des Komponisten, sich mit seinem Text auf das Innigste und Vollständigste vertraut zu machen; dies aber nicht blos dem Wortgehalt nach, sondern sich ganz zu vertiefen in die Situation, in

* Hierzu der Anhang R.

Charakter und Stimmung der redenden (singenden) und handelnden Personen*. Was er daran versäumt, wird unausbleiblich in seiner Komposition als Mangel oder Verirrung und Unwahrheit sich strafend und schmerzlich fühlbar machen.

Aus dieser Auffassung erzeugt sich zuletzt der Inhalt der Komposition Zug für Zug; dies bleibt hier ausser Betracht, da das Einzelne theils in den früheren Lehrabschnitten zur Anschauung und Uebung gekommen, im Uebrigen dem Moment des Schaffens zu überlassen ist. Zuvor aber bestimmt sich aus dieser Auffassung die Form — wenigstens in allen Grundzügen, während das Weitere ebenfalls im Schaffen sich ergiebt. Die wichtigsten Formalbestimmungen sind wohl in folgende Punkte zusammenzufassen.

1. Zahl der Gesangstimmen.

In der Regel giebt der Inhalt des Textes hierüber schon genügende Auskunft; die Aeusserungen einer einzigen Persönlichkeit, die Wechselrede zweier, dreier Individuen u. s. w. bezeichnet schon die Form des Sologesanges (des eigentlichen für eine Stimme), des Duetts, Terzetts u. s. w. Indess wiederholt sich hier die schon im siebenten Buch gemachte Bemerkung, dass bisweilen Grund vorhanden ist, zwei und mehr Stimmen einzuführen, wo nach dem Textinhalt für sich nur eine einzige erforderlich erscheint. So haben wir schon damals (Th. III. S. 439 und 447) Lieder mehrstimmig und Aeusserungen, die zunächst nur einem Einzelnen angehörten (z. B. ein *miserere mei*, ein „Aus der Tiefe ruf' ich zu dir"), für Chor behandelbar gefunden, wenn der Inhalt allgemein und bedeutsam genug war, um die Theilnahme Mehrerer an ihm zu veranlassen. Wenn also z. B. Mozart im Requiem das *Recordare*, die Worte *sed signifer sanctus Michael* und Anderes für vier Solostimmen setzt, Seb. Bach in der hohen Messe nach dem fünfstimmigen Chor *Kyrie eleïson* das *Christe eleïson* als Duett behandelt: so ist dafür zwar im Texte keine Nothwendigkeit vorhanden; jene Sätze hätten wenigstens theilweise vom Chor und insgesammt von einer oder zwei, drei Stimmen gesungen werden können. Aber jedenfalls stand den Kom-

* Darf der Verf. hier (wo das Lehren sich auflöst in den Rath, den ein Künstler dem anderen zu geben vermag) auf seine Persönlichkeit zurückgehen, aus der allein er sicheres Zeugniss geben kann: so muss er bekennen, dass besonders dramatische Aufgaben (wie z. B. der Mose) sich ihm nie anders erschlossen und gelöst haben, als in dem Augenblicke, wo er — seiner und alles Fremden unbewusst — nur Situation, Handlung, Personen, die der Moment in sich fasste, wie leiblich geschaut und vernommen. Ob das Jedem nothwendig — und ob er selber das Rechte geschaut, steht nicht zu seiner Entscheidung.

ponisten auch ihre Entscheidung wohl zu, denn der Text widerstand ihr keineswegs; übrigens liess Mozart sich durch das Bedürfniss einer gemilderten Darstellung inmitten heftiger Chorsätze bestimmen, und Bach scheint durch die Absicht geleitet zu sein, das Gebet an den Mittler zarter, weiblicher aussprechen zu lassen, als das an den Vater.

2. Wahl der Begleitung.

Ob ein Gesangstück überhaupt Begleitung erfordere? diese Frage ist bereits S. 477 zur Erledigung gekommen. Die nächste Frage ist: ob es Klavier (oder statt dessen ein anderes selbständiges Instrument) oder Orchesterbegleitung fordere — oder zulasse? Ist diese Frage erst beantwortet, so entscheidet sich die nähere nach der Wahl des begleitenden Instrumentes oder der Besetzung des Orchesters nach Wesen und Charakter der Organe und dem Sinn der jedesmaligen Aufgabe leicht.

Das Klavier (und mehr oder minder auch die anderen selbständigen Instrumente) vermag alle Formen der Musik — also auch der Begleitung — darzustellen und in ihnen einen Reichthum an Gefühlsausdruck und Vorstellungen zu entfalten, der sich bekanntlich für die tiefsten und umfassendsten selbständigen Kunstwerke ausreichend erwiesen. Nur konnte uns bei der Prüfung dieses Instrumentes (Th. III. S. 24) nicht entgehen, dass es an Beseeltheit des Tones, an Schmelz der Melodie, kurz an Innerlichkeit (wie wir damals den Begriff fassten) hinter den meisten unselbständigen Instrumenten — wie vielmehr gegen das Orchester! — zurücksteht und in der That mehr durch das wirkt, was es andeutet und in der Phantasie des Hörers anregt als durch das, was es wirklich giebt. Was das Klavier nur gleichsam verspricht, giebt das Orchester im reichsten Maasse. Schallmacht, die mannigfaltigsten Klangverschiedenheiten, die vollste Harmonie, die befriedigendste Melodie und Polyphonie, — Alles ist hier in Wirklichkeit vorhanden, was das Klavier oft nur in leisen, entfernt hinter der Wirklichkeit bleibenden Zügen anzudeuten vermag. Dies ist der gewaltige Vorzug des Orchesters. Dagegen hat aber das Klavier den höchst bedeutenden anderen Vorzug aufzuweisen: dass es eben durch die Unzulänglichkeit seiner Mittel den Geist des Hörers zu mitschöpferischer Thätigkeit aufreizt*. — Es

* Allerdings nur, wenn er dazu fähig ist. Allein auf diese Fähigkeit muss jedes dichterische Werk rechnen. „Dem Vandalen sind sie Stein!" hat schon Schiller zu Nichtfähigen gesagt. Wie Viele diese Fähigkeit in sich und Anderen schlummern lassen, bezeugt die Unbekanntschaft so unglaublich vieler, im Uebrigen eifrig Strebender mit den geistigen Werken

ist ein Gegensatz wie von Traum und Wirklichkeit, von Hoffen und Erfüllung. Jedes hat seine Reize.

Wer sich diesen Gegensatz recht klar macht, wird den Bestimmungsgrund finden, nach dem geistig die Wahl von Piano oder Orchester zur Gesangbegleitung zu treffen ist. Drängt sich der Gegenstand der Komposition und besonders der Inhalt der Begleitung in plastischer Fülle hervor, wollen diese Massen und Stimmen der Begleitung dem Gesange als ein Chor gleichsam wirklicher Persönlichkeiten sich anschliessen oder entgegentreten, will die Situation in voller gesättigter Färbung neben dem Gesang emporblühen: so wird es wohl nicht ohne Orchester gelingen. Wiegt nach der Idee des Kunstwerkes der Inhalt der Gesangpartie so vor, dass es mehr einer Andeutung als Verwirklichung des instrumentalen Inhaltes bedarf, — mag dieser nun blosse Unterstützung des im Gemüth des Sängers sich Bewegenden sein, oder als Gegensatz zu dessen höherer Anregung oder zur Vervollständigung des psychologischen Momentes dienen, oder endlich die Situation andeuten, in welcher und durch welche jener Moment hervortritt: dann ist das Klavier an seiner Stelle und wird in seiner Aufgabe durch die freie Behandlung, die ein einziger Spieler selbst vor dem bestgeleiteten Verein vieler voraus hat, auf das Angemessenste unterstützt.

Allerdings muss ich, so gegründet uns diese Auffassung im Allgemeinen scheint, nach dem Wesen freier Kunst eine Reihe zweifelhafter Fälle finden, in denen zuletzt die Subjektivität des Komponisten* und äusserliche Rücksichten entscheidend werden.

Beethovens und das Ablenken so vieler Lehrenden und Schreibenden von ihnen auf andere, oft so unglaublich geringe Tonstücke unter dem Vorgeben: jene seien nicht (oder weniger) pianofortemässig, spielbar (!) oder dankbar. Eben weil in diesen Dichtungen der Geist zum Geiste sich wendet, finden die Finger und die Moden und Launen der Virtuosität sich nicht gerade auf den Ehrenplatz gesetzt, können aber wohl die höchste Ehre gewinnen: gute Diener des Geistes zu sein.

* Vielleicht darf der Verf. zu weiterer Erläuterung auf eine eigene Komposition hinweisen: „Nahid und Omar“, eine Novelle, bei Challier in Berlin. Es ist dies eine Reihe lyrisch-dramatischer Scenen für eine bis vier Solostimmen, mit Klavier begleitet und eingeleitet, der ein dichterischer Vorgang zum Grunde liegt. Dieser Vorgang ist dramatisch aufgefasst und dargestellt, und insofern könnte das Ganze Oper oder Operette heissen. Allein die Handlung ist so leicht und anspruchslos, die einzelnen Situationen sind so einfach und fasslich, dass offenbar das Gemüthsleben der Handelnden mit Uebergewicht als Hauptsache vortritt, Handlung und Situation sich gar nicht herausdrängen, sondern mehr errathen sein wollen um ihrer Rückwirkung willen auf jene innerlichen Vorgänge, die zum Theil aus ihnen hervorgehen, zum Theil durch sie bestimmt werden. Hier schien nun die Klavierbegleitung (die nichts weniger als auf blosse Begleitung beschränkt sein will) dem Orchester durchaus vorzuziehen; — wiewohl die Komposition nicht

Für einige dieser Fälle kann der Verein des Klaviers mit einem oder mehreren anderen Instrumenten (Violine, Violoncell, Waldhorn) einen Ausweg bieten*.

Die äusserlichen Rücksichten begreifen sich von selber. Kompositionen, die für grosse Räume und stark besetzte Chöre bestimmt sind, wie z. B. Opern und Oratorien, fordern das Orchester. Ist dies einmal in Wirkung getreten, so vermag in demselben Werk ein einzelnes Instrument nur vorübergehend zu befriedigen, selbst wenn eine einzelne Partie des Werkes eher einfache als Orchesterbegleitung bedingte. Mozart hat dies im Ständchen, das Don Juan Elviren bringt, wohl erkannt. Er begleitet es mit der Mandoline und hat damit der Scene an sich genügende Lokalfarbe gegeben. Allein das darüber hinausgehende, poetisch-musikalische Bedürfniss und schon das des genügenden Vollklanges fordert die Mittheilnahme des Orchesters; das Quartett muss die Mandoline mit Pizzikatospiel unterstützen**. — Dass

---

verläugnen kann, dass dem Schreibenden oft orchestrale Vorstellungen näher getreten sind. Der Zutritt des Orchesters, gleichviel in welcher Zusammenstellung würde dem flüchtigen Phantasiebild eine plastische Objektivität und Anspruchsfülle aufgedrungen haben, denen es seinem Wesen und Inhalt nach fern bleiben musste.

* Das bedeutungsvollste Beispiel ist die Sammlung „schottischer Lieder" von Beethoven (vier Hefte, neue Ausg. bei Schlesinger in Berlin) mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncell, ein Werk von unaussprechbarem Kunstwerthe, das bereits Jahrzehnte voller Lieder und Liederkomponisten neben sich hat aufkommen, vergöttert — und vergessen werden sehen, und noch immer nur von Einzelnen gefasst worden, die es dann freilich für immer im Herzen tragen. Es ist zu tief und darum zu fern der oben abschöpfenden, zerstreuungslustigen Menge.

** Wir kommen hier auf eine Bemerkung S. 434 gegen einige Momente in Opern Meyerbeers zurück. Dass ein so geistreicher und feindenkender Komponist nicht um des blossen äusserlichen Kontrastes willen sich aus dem vollen Orchester auf ein einzelnes Instrument zurückgezogen haben werde, nicht ohne einen geistigen Anlass in sich gefunden zu haben, versteht sich und ist dort angemerkt. Aber dieser Anlass scheint uns eben nicht ein rein dichterischer und darum ein falscher. Wenn im fünften Akte der Hugenotten Marcel die Liebenden in kirchlicher Form durch Trauung vermählt, dies aber nicht zum Leben, sondern Angesichts des sie erwartenden Todes, nicht an heiliger Stätte durch den berufenen Priester, sondern in der Mordnacht, auf der Strasse, von einem Krieger in Waffen geschieht, so fand der Komponist einen kirchlichen Moment vor, aber durch die Noth der Zeit und den Drang der Leidenschaft aus der Kirche, von Altar und Orgelklang gleichsam hinausgezerrt auf die Gasse. Diese Scene begleitet er — und in der französischen Partitur weit ausgedehnter als in den Berliner Aufführungen, für die er gekürzt hat — blos mit einer Bassklarinette. Sollte ihm nicht dabei die Vorstellung nahe gewesen sein, dass die kirchliche Handlung, wenngleich auf ungeweihte Stätte geflüchtet und des feiernden Orgelklanges beraubt, — dass diese nur gleichsam kirchliche Handlung durch einen Gleichsam-Orgelklang (die Bassklarinette erinnert wohl an ein sanftes Schal-

auf der anderen Seite manches Werk nur darum mit Klavierbegleitung erscheint, weil der Komponist vor der Schwierigkeit, ein Orchester zu erlangen und grosse Partituren mit Erfolg herauszugeben, zurückstehen zu müssen glaubte, — kann hier nur erwähnt, aus rein künstlerischem Standpunkte nicht gerechtfertigt werden.

3. Form der Komposition.

Zuletzt wenden wir uns zu den Kompositionsformen selbst, die in den folgenden Abschnitten zur näheren Betrachtung und Uebung kommen.

Neue Formen (S. 478) werden in den Fällen nöthig, wenn der Inhalt oder Umfang des Textes oder das Bedürfniss, neben dem Ausdruck des unmittelbaren Textinhaltes die Stimmung und Situation auszuprägen, in den bisher (im siebenten Buche) betrachteten Formen nicht Raum und Befriedigung finden. Dies ist also — um im Voraus einen Anhalt zu finden — unter anderen der Fall, wenn an die Stelle einfacher Gefühlsäusserung, wie die Liedform sie gab, eine Entwickelung von Gemüthszuständen, an die Stelle unbestimmter Persönlichkeiten die Ausbildung festgezeichneter Charaktere tritt, wenn neben dem Ausdruck des Wortes in einer oder mehr Stimmen der Widerstreit oder die Wechselwirkung verschiedener in einer Situation oder einer Handlung zusammentreffenden Persönlichkeiten zur Aufgabe wird.

Selbst die reichsten der bisher erfassten Kompositionsformen, die des fugierten Chores, der Motette u. s. w., reichen hier nicht aus; ja sie sind hier nur ausnahmsweise anwendbar. Denn sie haben es, gleichviel ob in einer einzigen Stimme oder durch alle Stimmen hindurch, nur mit dem Ausdruck des Textes zu thun und vermögen am wenigsten, hiervon abzugehen; wir müssen aber Formen haben, die über diese Schranken hinauslangen und selbst

---

mei-, Flöten- oder Gedakt-Register) bezeichnet werden müsse? — Wenigstens wüssten wir keine andere Bedeutung aufzuweisen; das Instrument und vollends die Beschränkung darauf und der ihm zuertheilte Inhalt zeigen weder auf die Stimmung der Liebenden oder Marcels, noch auf den Moment, der sie vereint, irgend einen näheren Bezug.

Aber eben jene Andeutungsweise, die gleichsam durch ein herbeigetragenes Stückchen Orgel den Orgelklang und die geweihte Stätte vor die Seele bringen will, scheint uns undichterische Unterschiebung des Materiellen an die Stelle des Geistigen, mehr klug ersonnen als künstlerisch erfunden, und dabei theuer erkauft durch das Schweigen des beredsamen Orchesters; es ist die falsche Poesie der Materie. — Eine Taufe wird darum nicht heiliger und wirksamer, weil man sie mit echtem Wasser aus dem Jordan vollzieht, hätte auch der Legitimitäts-Don Quixote Chateaubriand es eigenhändig geschöpft. Vielleicht aber haben wir uns in der Auslegung des Satzes geirrt.

neben dem Texte, ja über ihn hinaus noch die Stimmung und Situation auszuprägen gestatten. Hierzu dienen neben den beizubehaltenden bisherigen Formen die freieren des Rondos und der Sonate und die (motetten- oder fantasieartige — Th. III. S. 510 und 355) Verknüpfung aller Formen zu grösseren Ganzen.

Diese Formen sind jetzt durchzugehen.

§ 55. **Die Arie.** Die erste der neuen Formen ist die der Arie. Sie geht aus der Liedform und dem Grundgedanken des Liedes hervor.

Die Aufgabe der Liedkomposition ist (Th. III. S. 421) im Wesentlichen, die allgemeine Stimmung eines dazu geeigneten Gedichtes in einer einfachen Liedform festzuhalten und auszutönen. Diese Stimmung kann allgemeiner oder näher bestimmt sein, — es kann z. B. das Gefühl der Zärtlichkeit oder Freude ganz allgemein gefasst, oder ein besonderer Anlass und damit eine besondere Färbung der Stimmung — z. B. die Zärtlichkeit eines Abschiedes, die Freude am Wiedererwachen der Natur zum Ausdruck gebracht werden; überall hat es die eigentliche Liedkomposition zunächst nur mit dieser Stimmung und ihrem Ausdruck im Allgemeinen zu thun. Dies ist das Hauptsächliche und der besondere Ausdruck dieses und jenes dichterischen Zuges oder des einzelnen Wortes wird entweder gar nicht erstrebt, oder ordnet sich doch durchaus unter. Es sind für die Auffassung dieser Kunstform besonders solche Aufgaben charakteristisch bezeichnend, in denen es sogar unmöglich erscheint, über die Liedform hinauszugehen. Klärchens Lied in Goethes Egmont

Freudvoll und leidvoll,
Gedankenvoll sein

nöthigt den Komponisten unbedingt, nur die allgemeine Stimmung festzuhalten; auf den besonderen Ausdruck der Gegensätze, auf dieses „freudvoll“ und „leidvoll“, auf dieses „himmelhoch jauchzend“ und „zum Tode betrübt“ einzugehen und jedes einzeln auszudrücken, ist geradezu unmöglich, — und eben damit bezeichnet sich Gedicht und Komposition mit Nothwendigkeit als Lied.

Sobald nun das Gedicht — oder die Auffassung des Komponisten in irgend einer Beziehung mit einem festgebildeten (nicht blos rezitativischen) Einzelgesang über die Sphäre des Liedes, — über dessen Allgemeinheit hinausgeht, betritt man das Gebiet der Arie. Wir müssen aber allerdings auch hier darauf gefasst sein, dass die Grenzen sich nicht mit abstrakter Schärfe ziehen lassen, sondern beide Formen in einander überfliessen und erst allmählich bestimmter auseinandertreten.

1. Arie in Liedform.

Zuerst also wird die Grenze des Liedes überschritten, wenn nicht blos die allgemeine Stimmung dem Wortinhalt nach, sondern der persönliche Charakter einer dichterischen Person, — also z. B. nicht blos die Liebe, sondern die Liebe in diesem bestimmten Liebenden auszusprechen ist. Mag dann auch die Stimmung einfache Auffassung gestatten, so wird doch in oder neben ihr noch ein Anderes, der Charakter der Person, zum Ausdruck kommen müssen. Dies wird sich auch dann an der Komposition ausprägen, wenn letztere auch im Allgemeinen der Liedform angehört. Der Th. III. S. 614 mitgetheilte Gesang Iphigeniens ist nach seiner allgemeinen Gestaltung durchaus der Liedform angehörig und von Gluck (selbst formell sogar mit Wiederholungszeichen) als zweitheiliges Lied gesetzt. Allein schon der Inhalt der Worte kann nur einer bestimmten Person in bestimmter Lage eigen sein, es kommt daher auch auf den besonderen Ausdruck (z. B. des *jusqu' au tombeau*), ja auf die Zeichnung des Charakters bei dieser oder jener Wendung des Textes (z. B. bei *Oui, sous le fer* und *et mon dernier soupir*, — vergl. Th. III. S. 612) an, — und hiermit geht die Komposition durch ihren Inhalt über das Lied hinaus.

Etwas deutlicher scheidet diese liedähnliche Arie sich vom eigentlichen Liede, wenn der Komponist noch besondere musikalische Mittheilungen nöthig findet, um den Charakter des Singenden bestimmter zu zeichnen. Der Gesang des Monostatos in Mozarts Zauberflöte „Alles fühlt der Liebe Freuden" ist dem Inhalte der Singstimme nach Lied. Aber Mozart musste mehr Raum haben und geben für die prickelnde Aufgeregtheit des Mohren; er brauchte Vorspiel, Zwischensatz, Nachsatz, wie sie dem reinen Liede nicht nöthig gewesen wären.

Auch die Fälle gehören hierher, in denen neben dem allgemein lyrischen Inhalt und der Charakterzeichnung noch die Situation, ja sogar die Lokalität Berücksichtigung fordert. C. M. v. Weber konnte seine Euryanthe zunächst nicht anders und besser charakterisieren, als indem er sie als Burgfräulein im Burggarten von Nevers aufführte. Dies ist die Grundlage ihrer Existenz, der adelig ritterliche Charakter ist es, der ihre Liebe, ihre Treue, ihr Wesen und Leben bedingt. Dies mochte der Komponist mit Recht nicht der scenischen Dekoration allein überlassen; er schickt dem Gesang („Glöcklein im Thal") eine ausführliche Introduktion voraus, die uns in die Lokalstimmung bringen soll.

2. Arie in Rondoform.

In der liedförmigen Arie war zuletzt doch nur ein einziger Haupt- oder herrschender Gedanke zu fassen, dem sich nur unter- oder nebengeordnete Aeusserungen, Andeutungen u. s. w. anschlossen, oder aus dem sie sich durch tieferes Eingehen entwickelten. Schreiten wir nun zu zusammengesetzteren Texten.

Mozart fand in seinem Figaro unter anderen diesen Text für Cherubin* zu komponieren.

Ihr, die ihr Triebe
Des Herzens kennt,
Sprecht: ist es Liebe,
Was hier so brennt?

Ich will's euch sagen,
Was in mir wühlt,
Euch will ich's klagen
Euch, die ihr fühlt.

Sonst war's im Herzen
Mir leicht und frei,
Es waren Schmerzen
Und Angst mir neu;

Jetzt fährt wie Blitze
Bald Pein, bald Lust,
Bald Frost, bald Hitze
Durch meine Brust.

Ein heimlich Sehnen
Zieht, wo ich bin,
Zu fernen Schönen
Mich traulich hin;

Dann wird von Leiden
Und innerm Harm
Und dann von Freuden
Mein Busen warm.

Es winkt und folgt mir
Nun überall, —
Und doch behagt mir
Die süsse Qual.

Die Unruhe, die sich in dem erwachenden Herzen des verzogenen Edelknaben regt, das wäre der allgemeine Inhalt des Gedichtes. Sollte nur er laut und fühlbar werden, so wäre die Liedform eingetreten. Allein das wäre für die Scene wie für die Charakteristik Cherubins zu wenig, — es wäre nicht einmal ausführbar gewesen im Raum eines so engen Verses. Dass die letztere Behauptung richtig bleibt, selbst wenn man die etwa zulässige Textwiederholung und eine Orchestereinleitung hinzudenkt, bezeugt Mozarts Komposition; in ihr macht das Orchester eine Einleitung und werden die beiden letzten Zeilen des ersten Verses wiederholt — und Niemand würde sich mit einem Schlusse der Komposition an dieser Stelle (Takt 20) zufrieden gestellt finden. Innerlich und äusserlich wird also eine umfassendere Form nöthig. Mozart erkennt im ersten Verse den eigentlichen Hauptinhalt: dieses Ahnen, das in Frage hervorbrechende Bewusstwerden des neuen Gefühles. Dieser Vers wird also Hauptsatz

* Es schien zweckmässig, die populärsten und fasslichsten Beispiele und statt des vielleicht nicht Jedermann geläufigen italienischen Textes die (wenn auch etwas ungelenke) Uebersetzung zu nehmen, — wo es ohne Verrückung des Gesichtspunktes gehen wollte.

seiner Komposition und nimmt nach bekannten Gesetzen (Th. III S. 94) Liedform an. Die übrigen Verse haben gemeinsamen Inhalt: Schilderung der Veränderung, der Regungen, die in dem Gemüth des Knaben stattgefunden. Diese ganze Schilderung findet ihre Bedeutung und Wichtigkeit eben nur im ersten Verse; da klären sich alle diese einzelnen Regungen zu dem Bewusstwerden jenes neuen Gefühles auf; der Inhalt des ersten Verses bestätigt sich hiermit als Hauptsache und der der übrigen Verse als Nebensache. Wenn das schon vom gesammten Inhalt der letzten sechs Verse gelten muss, dann noch vielmehr von den einzelnen Momenten desselben; jeder Zug ist hier eben nur ein Strich im ganzen Bilde, keiner hat für sich besondere Wichtigkeit.

Hiermit ist die Form entschieden. Nach dem Hauptsatze können die übrigen Verse nur — Gang werden, und zwar Gang von einzelnen Sätzen, die nach Inhalt und Modulation locker an einander gereiht sind, wie die einzelnen Züge des Gedichtes innerhalb der letzten sechs Verse. Mozart stellt den Hauptsatz in *B* dur auf und schliesst vollkommen. Nun folgt ein Satz (vier Takte) in zwei Abschnitten in *F* dur, — ein zweiter in zweimal zwei Takten, der nach *D* moll und *C* dur geht, — ein dritter, der wieder in *F* dur auftritt und nach einem Halbschluss einen vierten in *F* moll schliessenden nach sich zieht, und so folgen Sätze in *As* dur, *C*- und *G* moll, *Es* dur, *F*- und *G* moll, *B* dur mit einem Schluss auf *F* dur. Alle diese Sätze sind mehr oder weniger fest abgeschlossen, haben mehr oder weniger Aehnlichkeit unter einander, gelegentlich eine Entlehnung aus dem Hauptsatz, endlich eine durch die ganze Komposition festgehaltene gemeinsame Begleitungsfigur. Aber schon ihre Anzahl und lockere Folge, dann die schweifende Modulation, — alles beweist, dass hier weder ein einziger Satz vorhanden, noch von den verschiedenen Sätzen einer der Kern, dass vielmehr alle eine Satzkette (Th. I. S. 231), ein Gang sind.

Folglich kann der Komponist ebenso wenig an ihnen Befriedigung, als der Dichter in ihnen den Gipfel finden; er kehrt in den Hauptton zurück, und so ist also für seine Arie

die erste Rondoform

nothwendig geworden.

Eine verwandte Konstruktion zeigt die Arie *Non più andrai* („Dort vergiss") in derselben Oper. Mozart bildet einen Hauptsatz (bis Takt 13) in *C* dur, in dem der Hauptinhalt (Figaro ermahnt den Pagen, der sein Offizierpatent erhalten hat, unter den Waffen alle Liebelei zu vergessen und nur der Ehre zu leben)

ausgesprochen und vollkommen in *C* geschlossen wird. — Nun wird dem Jüngling gesagt, dass es mit dem bisherigen Tand und Schmuck ein Ende habe. Dieser Zusatz und Nebengedanke tritt als Seitensatz in *G* dur auf, und wenn auch der Gesang selber nicht zum Gange wird, so tritt doch die Begleitung zu dem mehrmals wiederholten Schlusse gangartig auf und führt zur Wiederholung des Hauptsatzes. — Eine zweite Abschweifung, die das kriegerische Leben schildert, hebt satzartig an, geht aber bald gangartig von *C* dur über *G* dur, *D* moll, *E* moll, *C* dur (wo ein fest geprägter Satz sich bildet) nach *G* dur, wo sich die gangartige Bewegung über der Schlussformel, wie nach dem ersten Seitensatze bemerkt worden, wiederholt. Nach dieser halb gang-, halb satzartigen, gleichsam einen zweiten Seitensatz darstellenden Ausführung wird der Hauptsatz wiederholt und aus jenem schon in der zweiten Seitenpartie hervorgehobenen Satz ein marschartiger Anhang gebildet, so dass man die Arie als

Rondo dritter Form

auszusprechen hätte.

3. Arie in Sonatenform.

Die Rondoformen fanden ihre Begründung darin, dass ein Theil des Textes als Kern des Ganzen, als Hauptsache und Hauptsatz hervortrat, der andere Theil des Textes aber sich jenem nur als Nebensache und Nebensatz anschloss. Hier bedurfte der Hauptsatz der Wiederholung, nicht aber der Nebensatz. Betrachten wir nun einen anderen Text, den der Tenorarie aus dem zweiten Akt des Don Juan:

Thränen, vom Freund getrocknet,
An seiner Brust vergossen:
Bald ist aus euch geflossen
Der ew'gen Treue Quell.

Lass über Dir die Himmel
Mit Schrecken sich umthürmen;
Naht Dir bei ihren Stürmen
Ein Freund, Dich zu beschirmen,
Dein Himmel bleibt dann hell.

Hier gehört das ganze Gedicht dem einen Gedanken an, 1) welchen Trost und 2) welche Stütze Freundschaft gewährt. Beide Verse widmen sich also demselben Gedanken, jeder aber fasst eine wesentlich unterschiedene Seite und man kann nicht behaupten, dass eine von beiden die wichtigere sei, die andere nur beiläufig zur Betrachtung kommen dürfe.

Mozart fasst den ersten Vers als Hauptsatz in *B*dur, und bildet ihn in zweitheiliger Liedform (die zwei ersten Verse geben den ersten, in *F*dur schliessenden Theil) mit Anhang und vollkommenem Schluss aus. Der zweite Vers tritt als Seitensatz in *G*moll auf, wendet sich sogleich in die gebührende Tonart *F*dur, und zum Schluss eines ersten Theiles in *C*dur, dann zu einem zweiten Theil nach *F*. Hier schliesst der Seitensatz (der also wieder zweitheilige Liedform hat) und wendet mit einer Passage über dem Schlusston (orgelpunktartige Bewegung statt des Ganges) zum Hauptsatze zurück. Könnte mit diesem geschlossen werden, so hätten wir ein Rondo zweiter Form vor uns; es ist aber schon oben unstatthaft befunden worden, einen Theil dieses Textes gleichsam als Nebensache zurückzusetzen. Daher wird zuerst der Hauptsatz, dann aber auch (wenigstens dem wichtigeren Inhalte nach, — der Anfang ist geändert) der Seitensatz, natürlich im Hauptton, wiederholt. Es ist also hier Sonaten-, oder genauer gesprochen Sonatinenform zur Anwendung gekommen.

Die Arien, die wir bis hierher besprochen, sind bis auf eine einzige der schon bekannten Formen beschränkt. In der Liedform, Rondo- und Sonatenform liess sich ihr ganzer Inhalt vollständig fassen. Die Vertheilung des Textes unter Haupt- und Seitenpartie folgte durchaus der wesentlichen Gliederung seines Inhaltes, keineswegs etwa dem blossen äusserlichen Längenmaass der verschiedenen Verse oder Abschnitte; in der S. 491 betrachteten Arie z. B. nimmt der Hauptsatz einen, und der Gang oder die Seitenpartie nimmt sechs Verse ein. Es ist in Bezug auf das äusserliche Maass nur das Eine zu wünschen, dass der Text im Ganzen oder einer einzelnen Partie nicht zu kurz sei, um ohne überhäufte Wiederholung oder übertriebene Dehnung der Worte Stoff genug für die Ausführung des musikalischen Gedankens zu geben, — und nicht zu lang, um nicht den Komponisten zur Dehnung der Musik zu zwingen. Allein so wohlbegründet das eine und andere Begehr ist, so lässt sich doch etwas Genaueres, z. B. ein bestimmtes Maass für jede Form oder jeden Theil, unmöglich festsetzen, weil es in jedem einzelnen Fall auf den Inhalt ankommt und auf die Möglichkeit, ihn zu dehnen oder zu drängen, ihn ganz oder theilweise zu wiederholen oder leicht und kurz zusammenzufassen.

Dieselben Grundsätze bestimmen nun auch die grösseren Arienbildungen, deren im Wesentlichen zwei zu unterscheiden sind, nämlich zunächst die

4. Arie zusammengesetzter Form.

Wir betrachten sie an einem aus Mozart's Idomeneus entlehnten Beispiele zuerst. Idomeneus, der durch ein übereiltes Gelübde sich gedrängt sieht, den eigenen Sohn zu opfern, tritt mit einer Arie auf, deren einheitsvoller Inhalt der Schmerz über die ihm auferlegte Unthat und ihre Folgen ist:

A..................**Ein klagender Schatten**
Wird mich umschweben,
Zu jeder Stunde
Werd' ich erbeben
Vor seinem Blick.

B..................**Mit blut'ger Wunde,**
Mit blassem Antlitz
Wird er mich mahnen
An mein Verbrechen,
An sein Geschick.

C..................**Welche Schrecken!**
Welch' Entsetzen!

D..................**Ach, mein Herz,**
Von Qual zerrissen,
Leidet tausendfachen Tod.

Treten wir dem Inhalt näher, so scheidet er sich in zwei Partien. In der ersten (A und B) stellt sich Idomeneus die Folge seiner That als ein Zukünftiges vor; der Schatten Idamant's wird ihm erscheinen, wird ihn verfolgen. In der zweiten Partie (C und D) fühlt er jene Qualen schon als gegenwärtige, ist ihnen schon hingegeben im Geist, ehe noch das Schreckliche geschehen.

Fassen wir die erste Partie für sich, so tritt sie wieder in zwei Abschnitte aus einander; im ersten (A) spricht Idomeneus mehr aus seiner eigenen Empfindung (ihn wird der Schatten umschweben, er wird erbeben), spricht mehr sein Gefühl subjektiv aus; im zweiten (B) vertieft er sich mehr objektiv in die ihm drohende Erscheinung. Unstreitig ist der Inhalt des ersten dieser Abschnitte für die Empfindung des Singenden Hauptsache und somit die erste oder zweite Rondoform vom Texte bedingt. Mozart hat sich für die letztere entschieden und mit vollem Rechte.

Betrachten wir die zweite Partie der Arie für sich, so hat sie dem Gedanken nach nur einen einigen Inhalt: die Qual des Gewissens. Demungeachtet hat Mozart auch diese Partie in zwei Abschnitte (C und D) zerlegt und wieder mit vollem Rechte. Denn die wenigen Worte des ersten Abschnittes (C), wenn sie auch keinen eigenen und abgeschlossenen Gedanken aussprechen,

umfassen doch in der Seele des Leidenden eine Welt von Schmerz, in die der mitlebende und mitfühlende Tondichter sich vertiefen, in der er weilen, die er vollständig austönen musste, unmöglich mit blosser Recitation, als eine blosse Zusatzphrase zu dem Folgenden abfertigen konnte. Diese zwei kurzen Zeilen werden Hauptsatz und die letzten (D) werden ein neuer Satz, also Seitensatz. Aber der Inhalt des Seitensatzes vervollständigt, vollendet erst den Inhalt der vorigen Verse, die ohne ihn Exklamationen ohne bestimmten Gegenstand sein würden; er ist also ebenso wichtig. Folglich muss nicht blos der Hauptsatz C, sondern auch der Seitensatz D wiederholt werden, und somit ist für die zweite Partie der Arie die Sonatenform nothwendig. Mozart hat sie ergriffen.

Es bleibt aber noch das Letzte zu bedenken: wie vereinigen sich die beiden Partien der Arie? — Denn es ist zu besorgen, dass mit dem Abschluss des Rondos eine formelle Befriedigung gegeben wird, die jede weitere Fortführung als ein nicht mehr Erwartetes, als ein nicht mehr Dazugehöriges und darum Lästiges aufnehmen lasse. Dies würde namentlich auch in der Modulation empfindbar werden. Mozart setzt die Rondopartie in *C* dur, die Sonatenpartie in *C* moll (mit Durchschluss), also würde *C* auf *C* folgen lassen. — Es darf also das Rondo nicht befriedigend abschliessen; Mozart unterlässt im Rondo die Wiederholung des Hauptsatzes und führt da, wo man sie erwartet, den Hauptsatz (C) und die ganze zweite Partie ein.

Hiermit ist der Weg bezeichnet zu noch weiteren Zusammensetzungen und zu der grössten, in der die Arie den Namen

5. Scene

annimmt. Unter Scene versteht man einen aus mehreren Partien — und namentlich einer recitativischen — zusammengesetzten Sologesang. In den meisten Fällen wird mit dem Recitativ (als der untergeordnetsten Form angefangen; es folgt ein langsamer Satz in Lied- oder kleiner Rondoform; den Schluss macht ein grösserer in Rondo- oder Sonatenform geschriebener Satz in schnellerer Bewegung. Von dieser gebräuchlichsten Gestaltung kann es indess so viel Ausnahmen geben, als es Wege giebt für die Entwickelung eines lyrisch-dramatischen Zustandes; das Recitativ kann nicht blos zu Anfang, es kann zwischen den anderen Sätzen auftreten und sie verknüpfen, es kann den Schluss der Scene machen, wenn in derselben die Wichtigkeit des Wortes zuletzt vorherrscht, — oder die Stimmung wieder in Gegensätze auseinandertritt, die (Th. III. S. 387) gegen einander erwogen, nicht verschmolzen sein wollen, — oder endlich, wenn die Ge-

walt der Leidenschaft so überwältigend hervortritt, dass das Maass der bestimmteren Formen nicht mehr ohne Verläugnung oder Schwächung des Inhaltes festgehalten werden kann. Ein charakteristisch erschöpfendes Beispiel dafür giebt die erste Scene des Orpheus (*Chiamo il mio ben così*) in Glucks Oper. So ist auch eine Umordnung oder andere Wahl der festen Theile der Scene in vielfältigen Richtungen möglich. Ueber alle diese Gestaltungen lässt sich im Allgemeinen nur wenig sagen. Es muss zuvörderst jede Partie in sich befriedigend (damit man jede nach voller Bedeutung und Kraft fasse), aber doch in solcher Weise (also mit einem rhythmisch, oder melodisch, oder harmonisch gestörten Schluss) abgeschlossen werden, dass die Folge einer neuen Partie vorausgefühlt und Theilnahme für dieselbe erweckt werde. — Die einzelnen Partien müssen (wie wir schon in mannigfachen Formen gelernt haben) durch Modulationsordnung, Inhalt und Stimmung in Einheit unter einander erhalten werden. In der Regel wird diese Einheit befördert, wenn die Scene in dem Tone schliesst, in dem sie angefangen; dies ist jedoch keineswegs für unerlässlich zu achten, kann vielmehr durch Inhalt und Stimmung oft unthunlich werden. — Endlich ist es rathsam, nicht zu viel und vielerlei Partien auf einander zu häufen, weil damit Haltung des Ganzen und Nachdruck des Einzelnen gleichmässig gefährdet werden.

Hierauf muss die allgemeine Lehre, wenn sie nicht in abstrakten Vorschriften zum Unrecht oder zur Nichtbeachtung gegen den Inhalt der Kunst sich verirren soll, sich beschränken; alles Nähere über die Anlage der Scene hängt vom Inhalt und den Verhältnissen der besonderen Aufgabe ab und kann besonders in dramatischen Aufgaben — wo allerdings die Handlung auf der Bühne erläuternd und anreizend mitwirkt — weit von dem oben Angedeuteten abweichen und darüber hinausgehen. Dass übrigens auch in nicht-theatralischen Scenen sehr weit gegangen werden kann, zeigt die Scene *Ah perfido!* von Beethoven und noch mehr das Monodrama „Ariadne auf Naxos" von Haydn; das letztere besteht eigentlich aus zwei — aber durchaus zusammengehörigen Scenen.

Dies sind die wesentlichen Formen der Arie. Ist dieselbe leichteren Inhaltes und beschränkt sie sich auf eine einzige Form (meistens Rondoform), so wird sie

Ariette

genannt. Ist sie sanfteren, stillen Inhaltes und wieder auf einen (meist wohl liedförmigen) Satz in langsamerer Bewegung beschränkt, so erhält sie bisweilen den Namen

Kavatine,

dessen Anwendung aber oft ziemlich willkürlich geschieht*.

Wird ein Theil der Arie, — meist der aus dem letzten Satze (Haupt- oder Seitensatz) zum Schluss führende, — zu Passagen und Rouladen benutzt, in denen sich die Kehlfertigkeit des Sängers zeigen soll, so heisst die Arie

Bravourarie;

wird in der Arie ein obligates Instrument zu besonders glänzendem, gleichsam mit der Singstimme wetteiferndem Spiel verwendet, so erhält die Komposition den Namen

konzertierende Scene oder Arie;

tritt endlich der Solostimme ausser dem Orchester auch ein Chor von Stimmen zur Seite, so entsteht die

Scene oder Arie mit Chor.

Ueber alle diese Anwendungsweisen oder Gestaltungsweisen ist keine weitere Bemerkung nöthig. Die wichtigste derselben ist die Arie mit Chor. Sie beruht darauf, dass die Rede der Hauptperson von einem Chor ihr Bei- oder Entgegentretender Zustimmung oder Widerspruch erfährt; im ersteren Falle wird der Sologesang vom Chor unterstützt, im letzteren geräth er mit demselben in Gegensatz, und es kann in beiden Fällen, besonders im ersteren, an geistiger Bereicherung und Steigerung nicht fehlen. Der Komponist hat die Aufgabe, einerseits den Chor in gehaltvoller und seiner Bedeutung angemessener Weise zu beschäftigen, andererseits aber ihn doch auch so weit zurückzuhalten, dass die Solostimme als herrschende und Hauptpartie sich dem Chor wie dem Orchester gegenüber behaupten könne. Was in äusserlicher Beziehung darüber zu sagen wäre, ist aus dem zu entnehmen, was über das Verhältniss des Orchesters zum Gesang (besonders Sologesang) und der Ripienstimmen zu obligaten oder Hauptstimmen mitgetheilt worden. Das Nähere muss nach Situation und Text ermessen werden.

---

* Der Name hat seinen Ursprung und seine bestimmte Bedeutung in der vormozartlichen Periode, in der die Arien, (besonders die Opernarien der damals herrschenden Italiener, — Händel, Gluck u. A. hatten sich schon damals frei zu bewegen gewusst) meist einen ganz bestimmten Zuschnitt hatten. Sie bestanden nämlich (wie z. B. die in Grauns Tod Jesu) aus einem ersten Satz (Allegro) und einem zweiten (Adagio, Andante), nach welchem der erste Note für Note wiederholt wurde. Eine Arie nun, die sich auf den ersten Satz (also ohne Andante und Wiederholung des ersten Satzes) beschränkte, hiess Ariette, — die sich nur auf den zweiten Satz (ohne die Allegro's) beschränkte, hiess Cavata oder Cavatina.

§ 56. **Die mehrstimmigen Solosätze.** Abgesehen vom mehrstimmigen Liede, das bereits Th. III. S. 439 zur Erwägung gekommen, sind hier diejenigen Sätze zu betrachten, in denen zwei oder mehr Solostimmen selbständig, — nicht blos die eine zur Begleitung der anderen, zusammenwirken.

Es tritt in dergleichen Sätzen der Dialog zweier oder mehrerer Personen in die musikalische Sphäre, deren jede eigenthümlichen Inhalt auszusprechen und sich damit als selbständige, künstlerische Person darzustellen hat, während doch alle durch gemeinsame und gleichzeitige Empfindung oder Handlung, durch gemeinsames oder widersprechendes Interesse an einem bestimmten Gegenstand unter einander in Beziehung treten. Zärtliche Geständnisse oder Bitte und Gewährung zweier Liebenden gegen einander, — irgend ein Streit zweier gegen einen dritten, oder zweier unter einander, während der Dritte betrachtend, begütigend, aufreizend hinzutritt, — dies sind Momente, in denen verschiedene Individualitäten, jede sich selbständig erhaltend und bewährend, doch durch ein zusammentreffendes Interesse oder durch einen, jede Partie nach ihrer Seite hin interessierenden Widerstreit zu einer einheitvollen Wechselwirkung verbunden werden. Fehlt diese verneinende Beziehung, so können einzelne Personen sich nach einander aussprechen, aber es ist kein innerer Grund vorhanden, sie zusammenzubringen, und ihrem Verein würde die Kraft wahrer innerer Einheit fehlen. Ein Beispiel giebt Göthes Gedicht „Verschiedene Empfindungen an einem Platze". Hier tritt zuerst „das Mädchen" auf, entzückt und erschreckt vom Anblick des Geliebten, — dann „der Jüngling", die Geliebte sehnsuchtsvoll suchend, — dann „der Schmachtende", der, „verkannt von der Menge", die Einsamkeit sucht für sein Leiden, das doch auch sein Glück ist, — zuletzt „der Jäger", der Jagdbeute froh. Die beiden ersten Personen kann man sich noch in Beziehung zu einander denken, nur dass diese nicht in einem einigenden Augenblick hervortritt und zur thätigen Wechselbeziehung wird; die dritte — und noch auffallender die vierte Person bleiben von jeder Beziehung zu den vorigen und unter einander ausgeschlossen. Es ist dies also eine Reihe von vier Gedichten, nur durch die lockere Vorstellung aneinandergehalten, dass diese vier Personen (und möglicher Weise noch viele andere) zufällig nach einander dieselbe Stelle — etwa im Walde betreten und sich da eine jede ihrem eigenen Interesse überlassen haben. Der Komponist würde hier so wenig eine innere Einheit erhalten, als der Dichter sie hat geben wollen; ja, er würde, wenn er die vier Personen in einem Moment musikalisch vereinigte, ihre Stimmen mehr oder weniger verwebte oder verbände, unvermeidlich Worte

und Charaktere durch einander wirren und gegenseitig störend und verdunkelnd machen.

Wenden wir uns nun von dieser gemeinsamen Vorbestimmung an die einzelnen Formen, so ist

1. das Duett

die einfachste derselben, und desshalb zuerst zu betrachten.

Im Duett treten zwei Personen zu einander, haben also jede sich als selbständige, eigenthümliche Person, — zugleich aber auch als zwei Personen, deren Interesse in einem Moment und Zeitpunkt zusammentrifft, zu bewähren. Diese beiden Forderungen können in der mannigfachsten Weise erfüllt werden, und hiernach bestimmt sich Inhalt und Form des Duetts.

Wenn z. B. in Mozarts Titus die beiden Freunde in folgenden Versen —

> In deinem Arm zu weilen,
> Freund, welche Seligkeit!
> Lass Glück und Schmerz uns theilen,
> Voll treuer Zärtlichkeit.

die ihnen gemeinsame und ganz gleiche Empfindung aussprechen: so konnte es schon genügen, beiden die Verse zu gleichzeitigem Vortrag und ohne alle Individualisierung, also in homophoner Zweistimmigkeit zu geben; dann wäre die Komposition ein zweistimmiges Lied geworden. Mozart ist nur einen Schritt weiter gegangen. Nachdem er das Ganze in einfacher Liedweise vorgestellt, vertheilt er die Worte

> Lass Glück — und Schmerz — uns theilen — voll treuer........

unter die einander ablösenden Stimmen, die dann im nächsten Worte wieder zusammentreten und durchaus liedmässig zu Ende gehen. Bei der vollkommenen Einigkeit der Personen und Interessen genügte diese flüchtige Unterscheidung.

Eine fast gleiche Aufgabe stellte sich demselben Komponisten in dem Duett des Annio und der Servilia. Auch hier sind es zwei innig verbundene, in Gesinnung und Stimmung verwandte Personen, die das Duett vereint. Annio beginnt:

> Ach verzeih', du Auserwählte,
> Diesen Namen meinem Munde,
> Noch gewohnt von unserm Bunde
> Ihn mit Wonne dir zu weihn.

Servilia entgegnet in gleicher Stimmung und daher in derselben Melodie:

Ach, hör' auf mein Herz zu quälen*,
Du, der Erste, dem ich brannte,
Den ich mein auf Erden nannte,
Du wirst auch der Letzte sein.

Nur eine leise Färbung des Orchesters (die Melodie wird bei Annio vom Fagott, bei Servilia von der Flöte begleitet) unterscheidet beide Persönlichkeiten, da Annio sogar derselben Stimmklasse, dem Diskant angehört. Dies ist der Hauptsatz, von einer einzelnen Stimme vorgetragen, von der anderen, ebenfalls allein gehenden, wiederholt. — Nun treten beide Stimmen mit Wechselrede auf, —

Cari accenti del mio bene!
Oh mia dolce cara spene!

beide über einen Grundgedanken etwas abweichend geformt, und vereinigen sich in den Worten:

Più che ascolto i sensi tuoi,
In me cresce più l'ardor.

zum ersten Mal in einfacher Zweistimmigkeit. Diese Partie, deren Hauptsitz die Dominante des Haupttones ist, bildet einen Seitensatz, nach dem in einem einigen Ausdruck des gegenseitigen Gefühles der Hauptsatz im Hauptton wiederkehrt, zweistimmig und homophon, aber mit einer gelegentlich eigenthümlicheren Zeichnung der zweiten Stimme. So ergab sich die zweite Rondoform.

Als letztes Beispiel diene das erste Duett dieser Oper, in dem wieder zwei Liebende, aber mit getrennteren Interessen auftreten. Sextus ist nur von seiner Liebe erfüllt und durch sie bestimmt, jedes Verlangen der Geliebten zu erfüllen; Vitellia begehrt Wiedereinsetzung auf den Thron, den Titus ihr vorenthalte, und wird sich nur dem Wiederhersteller ihrer Rechte geben; das Interesse beider ist nicht ein gleiches, aber ein verknüpftes und in der leidenschaftlichen Erregung beider noch inniger zusammenschmelzendes. Dieser Inhalt bestimmt die Form, aber eine andere als die bisher aufgefundenen.

Sextus spricht seine Bereitwilligkeit für Vitellia's Willen aus, sie ihre Forderung; er in einem periodischen Liedsatz in *F* dur, sie in einem Liedsatz in *C* dur, gleichsam Haupt- und Seitensatz. In kürzerer Wechselrede, die das Orchester mit laufenden Figuren (gleichsam statt des Ganges) begleitet, führen beide Singende diese

---

* Manche Unebenheit, die sogar die Auffassung Mozarts bisweilen zweifelhaft machen könnte, gehört dem untergelegten Text an und ist im Originaltext nicht vorhanden.

Partie (Andante) zu einem orgelpunktartigen Schluss auf der Dominante des Haupttones. Hätte es der Inhalt erlaubt, so konnte nun der Hauptsatz wiederholt und das Ganze als Rondo zweiter Form geschlossen werden. Allein noch fehlt der Brennpunkt, in dem beide Gemüther — und beide Stimmen zusammenschmelzen. Diesen gewähren die Verse:

> Fan mille affetti insieme
> Battaglia in me spietata,
> Un' alma lacerata
> Più della mia non v'è.

Jedes der Verspaare giebt eine Periode, in der beide Stimmen homophon mit einander gehen; dann werden dieselben Worte in einem dritten Satz in kanonischer (übrigens natürlich leicht gehaltener) und nochmals in einem vierten Satz in freierer Nachahmung vorübergeführt, und endlich wird mit beiden geschlossen. Dieser ganze zweite Theil der Arie (Allegro) mit seinen vier oder, den Schluss mitgerechnet, fünf Sätzen steht durchaus in *F*dur; Tonart, Fluss und Bewegung, Aehnlichkeit in der Gestaltung des Einzelnen und Stimmung machen ihn bei aller Mannigfaltigkeit des Inhaltes zu einem einigen und festzusammenhängenden; die vielgliederige Form erinnert an eine Th. III. S. 510 betrachtete Motettenform.

Von hier aus sind

2. die mehr als zweistimmigen Solosätze,

nämlich das Terzett, Quartett, Quintett u. s. w., sowie

3. Das Gesang-Ensemble,

in dem zu mehreren Solostimmen auch noch der Chor tritt, ferner die meist noch umfassenderen Zusammensetzungen verschiedener Sätze:

4. die Introduktion,

und

5. das Finale,

die zur Einleitung und zum Schluss grösserer musikalischer Werke, z. B. der Akte und Theile von Opern, Oratorien u. s. w. dienen und in denen Solostimmen allein oder mit Chor verbunden zusammenwirken, nach ihrer formellen Beschaffenheit — und so weit sie noch in den Kreis unserer Betrachtung gehören, aufzufassen.

In allen diesen Formen bestimmt der Text: welche Personen verbunden, welche abwechselnd oder gegen einander auftreten,

ob und wo der Chor sich ihnen unterstützend zugesellen, allein auftreten, zu den Solostimmen einen Gegensatz bilden, — ob und wo zwischen dem Gesang reines Orchesterspiel für Zwischensätze, Einleitungen u. s. w., oder in selbständigen Ausführungen (z. B. Märschen und Tänzen) eintreten soll; nach dem Texte bestimmt der Komponist, welcher Ausdehnung und Gliederung sein Werk für den Inhalt bedarf, welcher Formen er sich einzeln oder aneinandergereiht zu bedienen, wie er dieselben auszuführen und zu verketten, wie er die verschiedenen Sätze unter die Stimmen zu vertheilen hat.

Hier, wo alles auf den besonderen Inhalt ankommt und kaum ein Fall dem anderen gleicht, tritt die Lehre zurück und überlässt den Jünger dem Studium der Meisterwerke und dem eigenen Nachdenken. Soll sie aber den Meister bezeichnen, dem wir eben in solchen Aufgaben die reichsten und vollendetsten Vorbilder verdanken, so nennt sie den Namen

Mozart

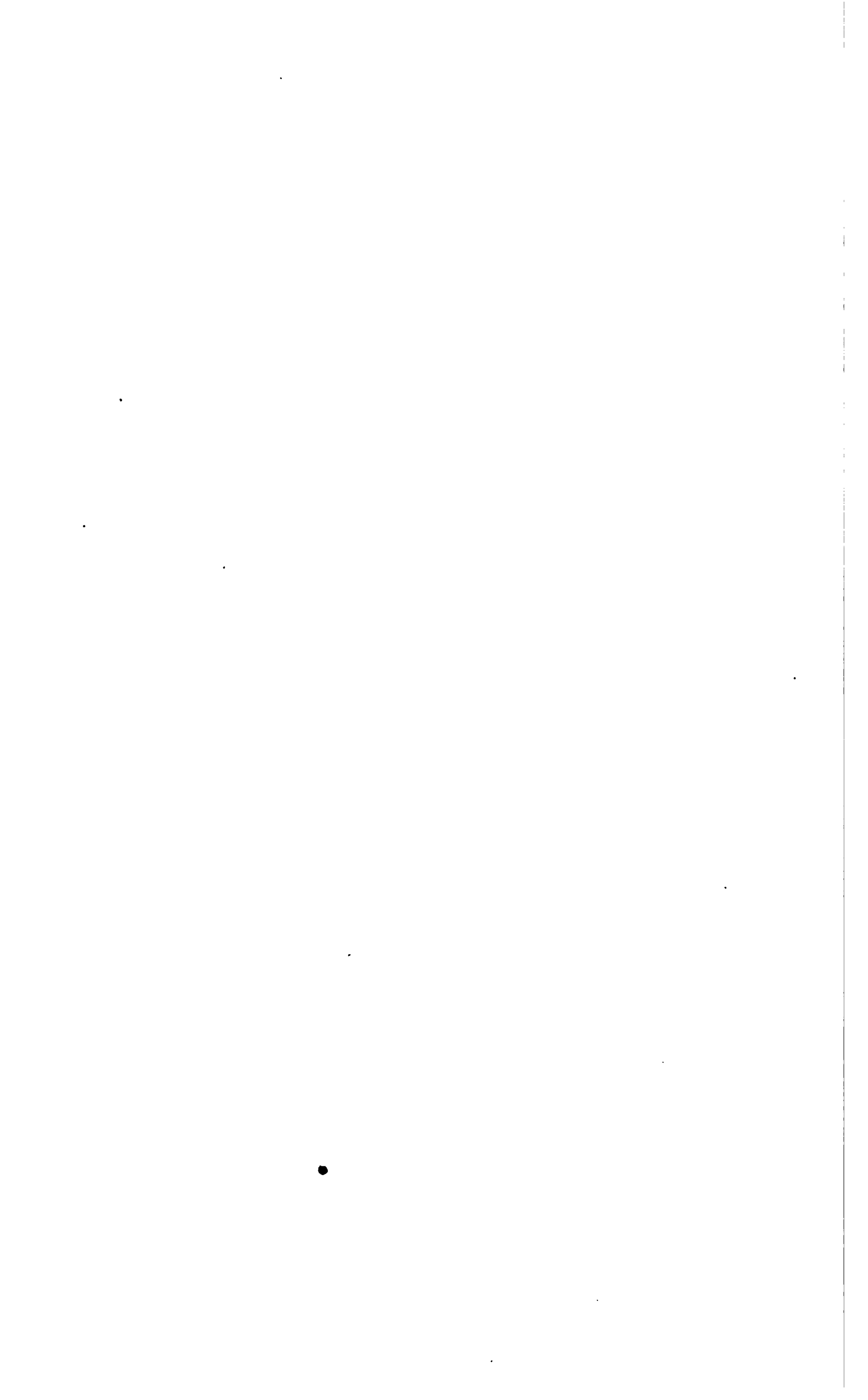
Er nahm die Formen der Introduktion und besonders des Finale aus den Händen weniger Vorgänger und Zeitgenossen (unter denen ihm in dieser Hinsicht Cimarosa wohl am nächsten steht), erweiterte zugleich und kräftigte sie durch energischen Zusammenschluss der verschiedenen Partien, aus denen sie zusammengefügt sind. Frei und geistreich im Spiel mit allen Formen, darum kurzgefasster und doch befriedigender in jeder Partie, — fügte er sie in gefälligem, leichtem und doch sicherem Ebenmaass, als der geschickteste Baumeister im luftigen Reiche der Melodien, zusammen und wusste fast immer den Bau in schwungvoller Krönung zu schliessen. Keiner seiner Nachfolger — auch Beethoven nicht* — hat in dieser Hinsicht einen wahren Fortschritt gethan; er scheint geradehin unmöglich; denn Massenthürmung (wie Meyerbeer namentlich im „Feldlager“ ungeheuerlich vollbracht) ohne jenes architektonische Ebenmaass, ohne jene Anmuth und schwungvolle Erhebung ist eher Rückschritt, durch die üppig wildernden Gelüste unserer Restaurationszeit dem nachgiebigen Künstler abgepresst. Darum muss der Jünger auf jenes glücklichere Vorbild zurückgewiesen werden.

* Das Verdienst Richard Wagners besteht ebenso wie das Beethovens in einer Vertiefung des Ausdruckes (und Vertiefung des Textinhaltes), nicht in einer Vervollkommnung der Form, d. h. also in etwas, das ausserhalb des Bereiches der Kompositionslehre liegt, das nur die musikalische Aesthetik versuchen kann, zu analysieren.

Anhang.

Erläuterungen und Zusätze

zum vierten Theile.



A.

Die Orgel zur Begleitung von Kirchenmusik.

Zu Seite 43.

In der Entwickelung der Lehre haben wir die Orgel nur in derjenigen Richtung ihrer Wirksamkeit betrachtet, für welche der Komponist thätig zu sein berufen wird. Es versteht sich, dass die Anwendung der Orgel zur Begleitung und Leitung des Gemeinegesanges, sowie die nach dem engsten Bedürfniss und Herkommen des Gottesdienstes zugeschnittenen Zwischenspiele (wenn auch von Zeit zu Zeit Choralbücher „mit Zwischenspielen" verfasst und herausgegeben worden sind) und ähnliche kleine Improvisationen in der Kompositionslehre keine weitere Berücksichtigung finden können. Das dafür von Seiten der Lehre Nöthige ist bereits in der Lehre vom Choralsatz (Th. II, S. 186) gegeben.

Allein in einer Beziehung kann die Aufmerksamkeit des Komponisten noch auf die Orgel gelenkt werden; nämlich in der Benutzung der

Orgel zur Begleitung von Kirchenmusik.

Eine solche Begleitung kann vom Komponisten ausdrücklich gefordert, oder sie kann von dem Dirigenten bei Aufführung einer Kirchenmusik nach freiem Ermessen hinzugefügt werden. Beide Fälle sind nach derselben Grundansicht zu beurtheilen.

Wir haben schon bei der Auffassung der Orgel als selbständiges Instrument erkennen müssen, wie arm sie im Vergleich mit den anderen Musikorganen an Mitteln für den Ausdruck lebendig bewegten Gefühles ist, wie starr und unlebendig die unabänderliche Gleichheit ihrer Schallkraft gegen den Wechsel von Stark und Schwach, Ab- und Zunehmen der anderen Organe ist, wie hierdurch auch die feinere und mannigfaltigere Zeichnung des Rhythmus unerreichbar bleibt, oder doch nur sehr unvollkommen durch andere Vortragsmittel erlangt wird, die schon desshalb nicht zu Gunsten der Orgel in Betracht kommen, weil sie den anderen Organen ebenfalls, und den meisten noch obenein vollkommener zu Gebote stehen.

Wenn sich dies schon bei dem selbständigen, unvermischten Gebrauch der Orgel fühlbar macht: wie viel mehr wird es empfind-

lich werden, wenn neben der unlebendigen Orgel lebenvollere, — wir möchten sagen, gemüthvollere Organe, Orchester und Gesang wirken und ihre biegsamen, verschmelzenden Töne, ihre vollkommene Betonung, Schatten und Licht ihrer Forte- und Pianosätze, ihre ausdrucksvolle Melodik uns gleichsam zwingen zum Vergleich, uns das Hineindichten von tieferem Ausdruck, den das Orgelspiel nicht giebt (S. 40), unmöglich machen! In solchem Verein lebendiger und starrer Stimmen muss Leblosigkeit der letzteren doppelt ungünstig empfunden und muss — was das Uebelste ist — die gemüthansprechende Lebendigkeit der anderen Organe gestört werden durch das Eindringen des Leblosen. Den wachen Sinn trifft dabei ein Eindruck, als wenn sich, etwa durch einen Zauber, Steinbilder in den beseelten Reigen Lebendiger mischten.

Hierzu kommt noch ein Zweites. Soll irgend ein Organ zur Wirkung kommen, so ist es vernunftgemäss, es — wenn auch nicht immer, doch öfters, oder endlich einmal — in seiner wahren Kraft und Schöne geltend zu machen. Dieses natürliche Begehr muss man sich bei der Orgel in ihrem Verein mit Orchester oder Chor versagen. Die Herrlichkeit und wahre Macht der Orgel beginnt (S. 33) erst mit ihrem Vollklang. Das volle Werk oder wenigstens eine starke Registratur, die den eigentlichen Orgelklang hervortreten lässt, — dies in breiten, ruhig geführten Massen, das ist ihre eigenthümliche Wirksamkeit; hier ist sie das hochwürdige Organ der Kirche, allen anderen Instrumenten weit überlegen, durch keines zu ersetzen oder zu erreichen.

Aber eben in solcher Weise kann die Orgel im Verband mit anderen Organen nicht angewendet werden. Das stärkste Orchester und der grösste Chor würden den Vollklang oder auch nur starke Registraturen eines nur mässig starken Orgelwerkes nicht ertragen; sie würden von ihm verschlungen oder doch so zermürbt werden, dass ihre Wirkung kleinlich erschiene. Man muss daher, um die Orgel nur überhaupt gebrauchen zu können, sie ihrer eigenen Kraft und Würde berauben, muss sie herabsetzen zu einem schwächeren Organ, als die Masse der übrigen Organe. Dies ist eine wohl ohne Weiteres ebenso klare als traurige Nothwendigkeit. Zum Ueberfluss vernehme man als Zeugniss die Vorschriften eines erfahrenen Organisten, über die man wenigstens nicht weit wird hinausgehen können. Seidel*) räth, zur Begleitung der liturgischen Gesänge „im Manual zwei, auch drei 8füssige, im Pedal eine 16- und eine 8füssige Labialstimme“, zur Beglei-

---

* S. 141 seines angeführten Handbuches.

tung der Kirchenmusik „im Manual ein einziges 8füssiges Gedakt oder dergleichen Flöte, für's Pedal einen Subbass (eine gedeckte, schwache, sanfte Stimme) 16Fusston noch mit einer 8füssigen gedeckten Stimme," — wenn die Orchesterbässe schwach sind, noch „Violon 16 und 8 Fuss oder Oktavbas 8 Fuss" hinzuzufügen, — wenn die Bässe ganz fehlen und blos durch das Orgelpedal gegeben werden sollen, „alle 8- und 16füssigen Register (auch noch — aber nicht gern — Superoktave 4 Fuss) desselben, mit Ausnahme der Rohrwerke" (also der hellen Stimmen) zu ziehen. So ängstlich beschränkt ein von seinem Instrumente begeisterter Mann (S. 12) dessen Wirkungskraft; und in der Hauptsache gewiss mit Recht, wenn man auch bei grosser Besetzung des Orchesters und Chores (wie er selbst andeutet) über sein Maass ein wenig hinausgehen darf.

Allein — auch die Schwächung und Erniedrigung der Orgel bringt noch kein gutes Verhältniss hervor. Der Ton des dumpfsten Registers, so lange er nur irgend vernehmbar bleibt, wird in seiner Unwandelbarkeit endlich die stärkste Besetzung der Orchesterstimmen, — die beweglich, unstät, ab- und zunehmend, ungleich sind wie alles Lebendige, — überwinden oder doch beeinträchtigen. Der stärkste Schlag der Streichinstrumente hat nur in einem Moment (S. 257) seine höchste Kraft, das helle Geschmetter der Trompeten und Posaunen hat seine Ebbe, seine Momente des Nachlassens, während ein einziger Ton im Violon 8 Fuss, oder gar in einer Oboe oder Trompete (wenn man zu Rohrwerken greifen wollte) in unerschöpflich gleichem Schalle fortwirkt und die Momente des Nachlassens im Orchester als Schwächen empfinden lässt.

Hierzu kommt noch als letzter Entscheidungsgrund der der Orgel eigenthümliche, von der Weise des Orchesters oder Chores so wesentlich abweichende Styl. Gerade die eigenthümlichsten Züge des Orgelsatzes (man blicke auf die in Nr. 11 und 12 mitgetheilten Fugenthemate) sind ungeeignet für Orchester und Chor, und so meist umgekehrt; so dass im Verein beider widersprechenden Elemente bald das eine, bald das andere sich zu fremden Zwecken hergeben, oder die Orgel in wahrhaft obligater Behandlung einen noch härteren Ankampf gegen Orchester und Gesang führen muss.

Aus diesen Gründen erscheint uns die Benutzung der Orgel neben Orchester und Chor ungünstig und unkünstlerisch. Wenn äussere Verhältnisse (z. B. der Mangel eines Orchesters) zur Benutzung der Orgel nöthigen, so mag Jeder zusehen, wie er sich mit ihnen abfinde und die Missstände der ungehörigen Vereinigung möglichst ausgleiche oder verberge. Ein äusserlicher Zwang aber vermag weder das für die Kunst in ihrer Freiheit als richtig

Erkannte zu widerlegen, noch in der Kunstlehre sich Rücksicht zu erwerben.

Auch das entkräftet unsere Ansicht nicht, dass in früherer Zeit die Orgel zu den Kirchenmusiken gespielt worden ist, dass namentlich Händel sich derselben bei der Aufführung seiner Oratorien bedient hat, und zwar nicht zu blossem Generalbassspiel, sondern zu eigenthümlicher — also oft obligater Begleitung und zu Solosätzen. Man tritt dem grossen Meister und seinen Zeitgenossen nicht zu nahe, wenn man annimmt, dass der Sinn für die Klangwelt, also für den Klang und überhaupt das Wesen der Instrumente in ihrer Zeit noch nicht so hell erweckt und verfeinert gewesen, als in einer Zeit, die in Haydns, Mozarts, Beethovens Schule erzogen worden, in der die Instrumentalmusik erst zu ihrer Vollendung gekommen ist; denn jeder Künstler, auch der grösste, steht unter den Bedingungen der Zeit, ist mehr oder weniger ihrer Schwächen und Mängel theilhaftig* und kann nicht das, was eine spätere Periode im Leben der Kunst an Kenntniss, Kunstmitteln und Kunstbewusstsein erst entwickeln soll, schon in sich haben. Sodann aber war namentlich in Händels Zeit das Instrumentale noch auf einer so niederen Stufe der Entwickelung (es scheint sogar in England, für das Händel seine Oratorien schuf, ärmer an Mitteln gewesen zu sein, als in Deutschland), namentlich im Chor der Blasinstrumente so weit hinter seinem jetzigen Bestand und Geschick zurück: dass es noch eines besonderen Organes zur Ergänzung bedurfte; und das konnte kein anderes sein, als die Orgel, das mechanisierte Blas-Orchester**.

Auffallender ist, dass einer der grössten Instrumentisten, Beethoven, die Orgel ausdrücklich für eines seiner letzten und tiefsten Werke, für die grosse Messe in *D**** gewählt und in der

---

* Wer sich mit dieser Ansicht in Bezug auf Händels Orchestration zu versöhnen nöthig hat, der gehe nur noch ein Jahrhundert weiter zurück und sehe, wie da alle Instrumente zu blosser Massenwirkung über einander gehäuft oder wiederum zu besonderem Ausdruck ganz vereinzelt verbraucht wurden, wie neuerdings Meyerbeer wieder hervorgesucht hat.

** In neuerer Zeit sind, namentlich durch Mendelssohn, Händelsche Oratorien mit der nicht vermehrten Händel'schen Instrumentation (Mozart u. A. haben bekanntlich Oratorien uminstrumentiert) und zugefügter Orgel aufgeführt worden, und man hat die Eigenthümlichkeit und Würde dieser Darstellungsweise gerühmt. Das Erstere — und dass man nun das Werk wie zu Händels Zeit gehört, — mag zugestanden, auch die Würde eines Zusammenklanges von Orgel und grossen Chor- und Orchestermassen mag nicht in Abrede gestellt werden. Aber die Verschmelzung und Lebendigkeit reinen Orchesterspieles muss dabei beeinträchtigt werden.

*** Op. 123, Partitur bei Schott in Mainz.

Partitur neben den vollen Chor des modernen Orchesters gesetzt hat. Die höchste Verehrung, die wir dem Meister dank- und lieberfüllt zollen, darf indess nicht die Selbständigkeit eigenen Urtheils verkümmern, dürfte dies nicht, selbst wenn wir nicht — in dem Beethovenschen Werke selbst unsere Ansicht bestätigt und bestärkt fänden, wie allerdings der Fall ist.

Denn: wie hat nun der Meister die Orgel benutzt? Werfen wir nur einige flüchtige Blicke in seine Partitur.

Da findet sich erstens auch nicht eine einzige Stelle, in der die Orgel zu einer selbständigen obligaten Wirksamkeit benutzt wäre, während jedes Orchesterinstrument zu seiner Zeit auf das Tiefsinnigste und Wirkungsvollste hervortritt. Die Orgel ist nur begleitend.

Zweitens ist selbst die Begleitung der Orgel sehr eingeschränkt. Sie giebt z. B. bei dem ersten Eintritt (S. 2 der Partitur) den vollen Akkord an und schweigt dann (*senza Organo*, — der neben diesen Worten fortlaufende Orgelbass scheint nur für den Nothfall gesetzt) bis zu dem Eintritte des Chores, dessen dreimaligen Anruf *Kyrie* sie mit drei vollen Akkorden begleitet; später werden einzelne Sätze generalbassmässig, andere so wie die Zwischensätze zwischen jenen Anrufen blos mit dem Orgelbass begleitet oder geleitet; in dem bewegt und polyphon geschriebenen *Christe eleïson* finden wir nur den Orgelbass im Einklang mit dem Basse des Orchesters. Zu dem feurig erregten *Gloria* geht die Orgel lange Zeit nur in Oktaven mit dem Basse des Orchesters, dazwischen hat sie einfache Generalbassbegleitung; bei dem *pax hominibus* schweigt sie, in dem fugierten *in gloria Dei* begleitet sie mehr oder weniger vollständig die Chorstimmen. Und dies bleibt der Wirkungskreis der Orgel durch das ganze Werk; wo sie nicht schweigt oder blos den Bass zu unterstützen hat, wird sie generalbassmässig oder doch nur zur Verdoppelung der Chorstimmen (und dies nur ausnahmsweise) gebraucht.

Das ist nicht die Weise Beethovens, dessen Instrumentation — besonders in den letzten Werken — durch und durch beseelt, bis in das ärmste Instrument hinein individualisiert, zu eigenthümlicher Bedeutung eines jeden Organes durchgeistet ist. Die Orgel steht in Beethovens Partitur, aber sie war nicht in seinen Schöpfungsmomenten mitgegenwärtig und ist nicht von seiner Schöpferkraft mitergriffen und mitbeseelt worden. Er hat sie zugesetzt, entweder blos in der abstrakten Vorstellung, dass seine heilige Messe auch von dem vorzugsweise kirchlichen Organon mitgefeiert werden solle, oder gar nur durch die äusserliche Rücksicht auf unvollkommene Orchesterbesetzung, um den zu weiten Raum der Kirche würdig zu füllen; in diesem Falle

wäre es also nur eine vorgeschriebene Generalbassbegleitung, um den Missgriffen einer improvisierten vorzubeugen.

B.

Methodik der Instrumentationslehre.

Zu Seite 43.

Es scheint hier nothwendig, wenigstens einen flüchtigen Blick auf die methodische Seite der Lehre von der Instrumentation zu werfen, die uns gerade in diesem Theil der ganzen Unterweisung von besonderer Wichtigkeit zu sein dünkt.

Eine mehr oder weniger reiche Uebersicht der Orchesterinstrumente ist (von älteren Lehrbüchern aus der Zeit vor dem jetzigen, seit J. Haydn datierenden Zustand abgesehen) von Swoboda, Sundelin, Gassner*, H. Berlioz**, Zamminer, J. G. Kastner, H. Kling, F. A. Gevaërt*** u. A. gegeben und mit nützlichen Winken über Behandlung, Zusammenstellung u. s. w. begleitet worden. Hierauf war die Thätigkeit der genannten Männer vorzugsweise gerichtet. Was hingegen die Einführung und Uebung in der Kunst des Instrumentierens selbst anbetrifft, so wurde von denselben hauptsächlich auf Beobachtung bei der Aufführung fremder Werke, auf Partiturstudium und Erfahrung, die man an eigenen Werken sammeln könne, gerechnet. Dass es kein Lehrer bei dem mündlichen Unterricht an Winken, Zurechtweisungen u. s. w. wird haben fehlen lassen, versteht sich; hierüber ist indess nichts Näheres mitzutheilen, weil das von der Persönlichkeit und dem Gutbefinden jedes Lehrers abhängt und nirgends bestimmte Kunde davon gegeben ist. Nur das Eine ist zufällig zur Kenntniss des Verfassers gekommen, dass häufig Lehrer die Uebung in der Instrumentation damit einleiten, Klavierkompositionen für das Orchester einrichten zu lassen.

Will man Instrumentation studieren oder lehren, oder die Lehrmethoden prüfen, so muss man vor allen Dingen die Bedingungen für das Fach in's Auge fassen. Unerlässlich ist

1. Kenntniss der einzelnen Instrumente nach ihrem technischen Vermögen und ihrem Klange,

---

* Partiturkenntniss. ** *Grand traité d'instrumentation*, mit deutscher Uebersetzung bei Schlesinger in Berlin. *** Neue Instrumentenlehre (deutsch von H. Riemann), Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

2. sichere Vorstellung vom Zusammenklang verschiedener Instrumente;

hülfreich ist

3. Beobachtung an fremden Werken, Partiturstudium,
4. Erfahrung an eigenen.

Was nun zunächst die erste Bedingung anlangt, so ist besonders in Hinsicht auf Schall und Klang der Instrumente eigene Beobachtung ohne Weiteres unentbehrlich zu nennen, schon desswegen, weil keine sprachliche Mittheilung für sich allein im Stande ist, den Klang, überhaupt die Wirkungsweise der Instrumente zu versinnlichen; jedes Wort bleibt nur Andeutung, jedes Gleichniss oder sonstige Redemittel hat nur theilweise Richtigkeit, kann nur für den berichtigend und fruchtbar werden, der schon sinnliche Erfahrung mitbringt. Auch wir haben daher alles Ernstes (S. 4) stetige und aufmerksame Beobachtungen in diesem Bereich anempfehlen müssen. Diese Beobachtungen werden übrigens (wir haben schon darauf hingewiesen) besonders zu Anfang sicherer und fruchtbringender bei unbedeutenden Aufführungen, als bei künstlerisch bedeutenden angestellt; denn die letzteren reissen den Hörer mit sich fort, erfüllen ihn mit dem Geiste des Kunstwerkes und ziehen ihn von der Beobachtung der Einzelnheiten — dieses oder jenes einzelnen Instrumentes, in der Höhe oder Tiefe, im Forte oder Piano u. s. w. — ab. Bei Militair- oder Gartenmusiken, in Virtuosenkonzerten, kurz überall, wo der Gegenstand der Aufführung weniger bedeutend ist, kann der Anfänger am ungestörtesten beobachten.

Indess können diese Beobachtungen für sich allein noch nicht als Schule dienen; sie sind nur Vorbereitung und Unterstützung des eigentlichen Studiums. Dies wird Jeder an sich erfahren haben oder noch erfahren, der sich blos aus solchen Beobachtungen zur Instrumentation befähigen will. Schon dass man wisse, was eigentlich und wie beobachtet werden solle, worauf es bei der Instrumentation ankomme, schon das fordert Studium und Nachdenken; dann sind die Fälle so mannigfach verschieden, dass das blosse Beobachten wohl zum Nachmachen und Nachahmen, nicht aber zur freien eigenthümlichen That und Weise fördern kann, worauf doch in der Kunst zuletzt alles ankommt.

Auch das ist höchst förderlich, wenn ein Komponist mehrere Instrumente spielt; an ihnen wird seine Beobachtung eine durchdringendere und sicherere sein. Indess ist diese Uebung auf mehreren Instrumenten nicht von jedem sonst zur Komposition Berufenen zu erlangen; dann aber kann unvollkommene Bildung für ein Instrument — und wie Wenige haben Zeit und Beruf zu einer genügenden für mehrere! — leicht über dasselbe täuschen,

indem man es für mangelhaft hält, wo nur das eigene Geschick mangelt, oder umgekehrt ihm Unstatthaftes zumuthet, in der Voraussetzung, dass ein grösseres Geschick als das eigene das für uns Unausführbare vollführen könne.

Die Erkenntniss einzelner Instrumente dient der Vorstellung vom Zusammenklange zur Grundlage; dass Beobachtung des Zusammenklanges bei Werken, die man hört, hinzukommt, versteht sich. Dieser Beobachtung ist ein weites Feld geöffnet; wie viel ist schon instrumentiert! und auf wie vielfache Weise! Allein die Beobachtung genügt nicht gegenüber der unerschöpften Reihe möglicher Zusammenklänge; die Phantasie muss weiter arbeiten. Sie kann dies auf zweierlei Wegen, auf dem Wege reinmaterieller Mischungen, der sein höchstes Ziel im Herausfinden neuer Kombinationen erblickt, und auf dem echt künstlerischen, der auf die Idee der jedesmaligen Aufgabe, statt auf abstrakt neue Aeusserlichkeiten gerichtet ist, und auf dem jedes Instrument als ein eigener selbständiger Organismus, als eine der Personen im grossen orchestralen Drama auftritt und wirkt und seiner Natur gemäss hier mit anderen sympathisch verschmilzt, dort sich anderen spröde, ja feindlich erweist, — jener der Weg aller Effektjäger, namentlich der ganzen neufranzösischen Schule, dieser der Weg der deutschen Meister von Haydn bis Beethoven und der sich diesem anschliessenden.

Die nächste Stütze für die Kunst der Instrumentation ist nach jenen ersten Bedingnissen Partiturstudium. Welcher Lehrer wird seine Wichtigkeit verkennen und welcher echte Kunstjünger die Bekanntschaft mit den Meisterwerken entbehren wollen? die Lehre kann und will dieses Studium nicht überflüssig machen, sondern muss vielmehr in ihm ihre Stütze und Vollendung erkennen, nachdem sie zu ihm hingeführt hat. Aber vorbereitende Lehre muss begreiflicher Weise vorausgehen und das Partiturstudium fortwährend geleiten, weil die Partitur nur sagt, was der Meister gethan, nicht warum er es gethan und was wir in ähnlichen oder anderen Fällen zu thun haben; der sich selbst überlassene Schüler würde Jahre verlieren, um nach schmerzlichem Irren vielleicht endlich dahin zu gelangen, wohin die Lehre den kürzesten Weg weist.

Es kommt hierzu noch, dass die Kunst der Instrumentation selbst bei sonst ausgezeichneten Künstlern noch keineswegs so feststeht wie andere Seiten der Kunstbildung, — und dass sie besonders bei den ältesten Meistern zum Theil von mancherlei äusseren Umständen abhing, die sich aus der blossen Partitur nicht sofort ergeben. Händel entbehrte eines Theils unserer Instrumente und rechnete dafür (S. 510) auf die Orgel, die bei uns nur in sel-

tenen Ausnahmsfällen zur Anwendung kommt. Seb. Bach hat zahlreichere Instrumentenarten angewendet, als Händel. Aber einige (zum Theil von ihm selber erfunden) sind ausser Gebrauch, andere (z. B. die Trompeten) sind so umgestaltet und in ihrer Technik verändert, dass man von ihrer damaligen Anwendbarkeit auf die jetzige keinen Schluss machen kann. Sodann — und dies ist die Hauptsache — ist bei den alten Meistern das Instrumentale noch weit entfernt von jener Selbständigkeit und Freiheit, die es durch und seit Haydn erlangt hat, es ist meist begleitend. Bach z. B. wählt seine Instrumente oft höchst eigenthümlich, zu dieser oder jener Arie eine Laute oder eine Laute und Gambe im Einklang, oder Bass und zwei Flöten oder zwei Oboen u. s. w. Aber diese Auswahl bleibt nun für den ganzen Satz stereotyp; der Meister, von der Vorstellung seines Hauptinstrumentes, der Orgel, erfüllt, behandelt sein Orchester ebenfalls wie eine Orgel, hat im Pedal Violon 16 und 8 Fuss, im Manual Flöte oder Oboe oder Trompete gezogen, und führt nun diese Stimmen folgerecht und beharrlich durch. — Diese Meister und der schon weit freiere Gluck haben, wie sich von so hoch begabten und gebildeten Künstlern von selbst versteht, auch in der Instrumentation (Bach namentlich auch in den Orchester-Suiten u. s. w.) Herrliches und Wirkungsvolles gegeben; gewiss ist auch ihre Instrumentation mit dem Wesen ihrer Komposition in solchem Einklang, dass man kaum ohne Missverstand und Nachtheil daran ändern und neue Instrumente zusetzen kann. Aber ebenso gewiss genügt ihre Weise nicht für die ganz veränderte Richtung und Aufgabe unserer neuen Musik und ihrer ganz veränderten orchestralen Ausrüstung.

Erst mit Joseph Haydn wird die Instrumentation ein wahrhaft freier und selbständiger Organismus. Nur dass auch bei ihm öfters die schwächere Besetzung noch von Einfluss scheint; wahrscheinlich würde er seine Flöten nicht so oft mit den Geigen, die Bratschen und Fagotte nicht so oft mit den Bässen haben gehen lassen, wäre sein Streichquartett hinreichend stark wie das unsrige besetzt gewesen. Es genügt dieser Hinblick (zu dessen Schluss nur noch der andere vollendete Meister in der Instrumentation, Beethoven, zu nennen ist), um wenigstens nachdenklich zu machen über den Erfolg eines ohne Vorbereitung und Leitung unternommenen Partiturstudiums.

Haben wir die Verweisung auf eigene Beobachtung und Partiturstudium ohne weitere Lehre unzureichend befunden, so möchten wir die auf eigene Versuche mit dem Orchester fast grausam schelten. Wo hat denn der junge Musiker Gelegen-

heit, so viel Versuche mit dem Orchester anzustellen* und wie oft soll er sich denn vor den Ausübenden blosstellen und ihre Geduld missbrauchen, ehe er nur einigermaassen feststeht? Und wie soll er, bevor er eine gewisse Sicherheit und Reife erlangt hat, unbefangen über die Wirkung an seinem eigenen Werk urtheilen? wie oft wird er die Fehler der Instrumentation dem Gedanken seiner Komposition beimessen oder umgekehrt die Ungeeignetheit seiner Gedanken für das Orchester der Anordnung des Instrumentale, oder gar der Ausführung! wie oft wird die von einer Auf-

---

* Ein neuerer Lehrer schlägt vor, der Schüler solle einen Satz von 4 Takten komponieren und denselben hundertmal instrumentieren; das gäbe 400 Takte, die vom Orchester aus Gefälligkeit oder für wenig Geld ihm in einer halben Stunde vorgespielt werden könnten. — Der Vorschlag scheint praktisch, ist es aber nicht und ist vor allem durchaus unkünstlerisch. Vor allem würde diese halbe Stunde mit hundertmaliger Instrumentalveränderung desselben Satzes wahrhaft sinnverwirrend vorüberstürmen, der Schüler würde (wenn wir auch doppelte Zeit und die Hälfte der Aufgabe setzen) nicht wissen, was er gehört und gethan und gewollt. Dann müsste seinem Urtheil jeder Anhalt fehlen. Denn in der Instrumentation wie in der Kunst überhaupt ist jede Gestaltung nur nach ihrem Zweck, nach der Idee des Satzes zu bestimmen und zu ermessen; es giebt (Th. I. S. 15) nichts absolut Falsches oder Richtiges; der Probesatz könnte aber keine Idee hinter sich haben, weil er eben nur Probesatz ist ohne bestimmte künstlerische Richtung. Kurz, der Vorschlag läuft auf ein ganz äusserliches und darum unkünstlerisches Experimentieren hinaus, das gerade Gegentheil vom künstlerischen Schaffen und Wesen. Der Künstler hat sein bestimmtes Ziel im Geiste vor sich; dem strebt er zu mit aller Kraft des Gemüthes, nur das will er. Er kann dabei irren; dann, wenn er es gewahr wird, strebt er auf den rechten Weg zurück. So muss der Kunstjünger von Anfang an gerichtet und geleitet werden, nicht erst unkünstlerisch, mit dem Vorbehalt, nachher einen anderen Menschen, einen Künstler aus ihm zu machen, oder werden zu sehen. Man lernt nicht erst auf dem Trocknen schwimmen, sondern gleich im Wasser. Der Kunstjünger, — das übersehen die meisten Lehrer in verhängnissvoller Weise, — ist von Anfang an nach Beruf und Streben Künstler (gleichviel, was ihm an Künstlerbildung fehlt) und als Künstler zu fassen und zu behandeln. Sobald und soweit man ihn anders fasst, etwa als Mechaniker und Techniker, bildet man ihn nicht zum Künstler, sondern verbildet man ihn und leitet ihn von der Künstlerbahn ab.

Dies muss für jeden Kunstlehrer Grundsatz sein; wer das nicht einsieht, muss Pädagogen zu Rathe ziehen, kein einsichtiger Pädagog wird einen anderen Grundsatz aufstellen. Dann aber bewähre sich die Fachkenntnis und Einsicht des Kunstlehrers darin, mit diesem Grundsatze die stufenweise Ausbildung des Jüngers zu vereinbaren. Jede Aufgabe, die er dem Jünger setzt, muss eine künstlerische sein und mit künstlerischem Sinne gelöst werden. So haben wir hier getrachtet, den Jünger vorwärts zu leiten und allmählich in den Besitz aller Mittel und Kräfte zu setzen. Selbst die lehrreiche Aufgabe, denselben Satz in verschiedener Weise zu instrumentieren, darf nicht fehlen, muss aber künstlerisch, nicht als äusserliches Herumversuchen, gestellt und gelöst werden. S. 406 findet sie die rechte Stelle, Anregungen schon früher.

führung besonders für den Anfänger unzertrennliche Aufregung ihm die Schwächen und Fehler der Instrumentation verbergen! Wie zweifelhaft wird ihm bei wirklich entdeckten Schwächen der Sitz des Fehlers und die Weise der Verbesserung bleiben!

In der That haben wir vielleicht nur darin Unrecht, die Nothwendigkeit einer gründlichen Anleitung erst noch des Beweises bedürftig zu achten; sie kann nur von unerfahrenen und unbedachten Lehrern verkannt, oder nur, um die Schuld der Vernachlässigung abzulehnen, bestritten werden.

Diese Anleitung kann sich aber nicht auf blosse Mittheilungen über das Vermögen oder auch den Klang der Instrumente beschränken, sie muss die Verknüpfung und Verschmelzung derselben aufweisen, in die Praxis selbst einführen, den Jünger in der Instrumentenwelt ebenso heimisch machen und zur Herrschaft erheben, als die Formenlehre in der Formenwelt. Die Organe des Orchesters müssen unmittelbar Organe seines eigenen Geistes werden; er muss in ihnen leben und aus ihnen heraus schaffen, nicht ein abstrakt Ersonnenes hinterher ihnen anpassen und aufdringen wollen. Diese hohe Aufgabe, die bisher nur von zweien unserer Meister, von Haydn und Beethoven, vollkommen gelöst scheint, darf nicht jahrelangem Suchen und Versuchen, mit dem Jeder gleichsam von Neuem anfängt, überlassen bleiben.

Am verkehrtesten scheint uns endlich jene Weise der Anleitung, die dem Schüler fremde Klaviersachen zur Umarbeitung für das Orchester giebt. Sind sie gut gesetzt, so werden sie eben desswegen für Orchester nicht geeignet sein, da bei dem rechten Künstler die Idee das Organ bedingt und umgekehrt dieses auf die Ausgestaltung jener rückwirkt. Träfe aber auch die Aufgabe auf geeignete Werke, so würde doch der Jünger gerade von dem, was die vornehmste Bedingung des Gelingens ist, abgewendet; er würde nicht dahin gefördert, das Kunstwerk in seiner Einheit, Gedanken und Organ als ein Einiges gleichzeitig zu fassen, sondern förmlich genöthigt, beide abstrakt auseinanderzuhalten.

Auf wirkliche Anleitung zum Instrumentieren sind nur Reicha, Berlioz, Lobe und Gevaert ausgegangen. Berlioz ist bemüht, neben reichen Mittheilungen über Technik der Instrumente den Charakter derselben im Einzelnen treffend, ja bisweilen mit dichterisch-lebendiger Eindringlichkeit* zu schildern. Dann aber

* Von der Geige z. B. sagt er: »Das ist die wahre Frauenstimme des Orchesters, leidenschaftlich zugleich und züchtig, herzzerreissend und lieblich, die Stimme, welche weint und schreit und klagt, oder singt und bittet und träumt, oder in Freudentöne ausbricht, wie keine andere es vermöchte.« Und von der Flöte in Glucks Orpheus, in der stummen Scene in den elisëischen Feldern: »Anfangs ist sie eine kaum vernehmbare Stimme, von der es scheint,

tritt das Prinzip seiner Kompositionsweise und seines musikalischen Standpunktes überhaupt heran und giebt seiner Lehre eine Wendung, der wir — auf dem Standpunkte der deutschen Kunst — uns nicht anschliessen können. Sein Standpunkt und sein Instrumentationsprinzip können mit dem einen Ausdruck homophon bezeichnet werden.. Die Instrumente sind ihm nicht persönlich geworden, sie sind ihm nur Mittel zum Ausdruck dessen, was er in Melodie und Begleitung zu sagen hat. Kommt es nun darauf an, die Natur und Bedeutung eines solchen Mittels zu erkennen und in den Meisterwerken Glucks und Anderer nachzuweisen, so steht ihm die glücklichste Anschauung, die feinste Verständniss, eine oft hinreissende Sprache zu Gebote, — wie sie selten in unserem Felde gehört worden ist. Sobald er aber weiter schreitet, zeigt sich neben den geistreichsten Einblicken, dass ihm die Instrumente nicht, wie unseren Meistern und besonders dem von ihm so hoch gestellten Beethoven, lebende Organismen, liebevoll und treu geleitete Personen im grossen Drama des Orchesters geworden, sondern bloss mechanische Apparate geblieben sind, die er geschickt zu verbrauchen denkt, wie Farben zu einer schon ohne sie fertigen Zeichnung. So schilt er den Gebrauch von vier gleichen Hörnern ungeschickt; er will nicht blos Paare von verschiedener Stimmung, sondern jedes einzelne Horn soll in einem anderen Tone stehen, weil dann — viel mehr Harmonien vollständig gegeben werden können. Dass aber diese Harmonien in ihrer Vollständigkeit dem Charakter des Horns nicht entsprechen, dass das Horn (wie die Naturharmonie schon lehrt) seinem Wesen nach Zweistimmigkeit und selbst bei drei- und vierfacher Setzung im Wesentlichen keinen anderen Inhalt begehrt, als den der Zweistimmigkeit: das verbirgt sich ihm (so gewiss sein dichterisch erschlossener Geist auch hier hätte leicht eindringen können) weil es seinen musikalischen Zwecken nicht dient. In gleicher Weise wünscht er, sobald er vom Klange eines Instrumentes ergriffen — hingerissen ist, gleich Massen dieses und anderer entgegengesetzter in Anwendung zu bringen; da soll eine Anzahl Harfen nach oben, eine Schaar Flöten nach unten sich bewegen, eine Anzahl Pianofortes eine dritte Bewegung ausführen, — und das alles gleichzeitig. Nur schade, dass Effekte, die so gewonnen werden

als fürchte sie sich, gehört zu werden; dann seufzt sie leise auf, erhebt sich bis zum Accent des Vorwurfes, des tiefen Schmerzes, ja bis zum Schrei eines von unheilbaren Wunden zerissenen Herzens, bis sie allmählich in die Klage, in das Seufzen, in das kummervolle Murren einer ergebenen Seele zurückfällt.« Wir folgen hier der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Ausgabe: H. Berlioz, Die Kunst der Instrumentation, übersetzt von Leibrock, in der das Wesentliche des *grand traité* zu finden ist.

können, mit dem Verlust jeder dramatischen oder dialogischen, — jeder polyphonen Entfaltung (das Kunstwort im weiten Sinne genommen, vergl. S. 399) erkauft werden, dass in diesen breitangelegten Schimmermassen alle individuelle und reiche Lebensentfaltung untergeht. Es ist dasselbe Streben, aus demselben Grunde hervorgegangen und zu demselben Ziel hinführend, wie die Behandlung, die das Pianoforte von den neuesten Virtuosen erfährt. Wir werden noch einmal darauf zurückkommen müssen.

C.
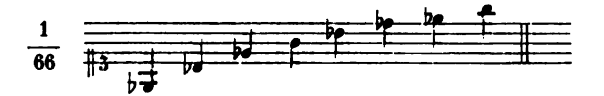
Posaunenarten.

Zu Seite 64.

Wir haben hier noch einige Bemerkungen über die Arten und den Tongehalt der Posaune nachzutragen, weil das oder jenes noch heut an einzelnen Orten Anwendung finden mag, oder sonst einmal der Erwägung werth ist.

1. Die Diskantposaune.

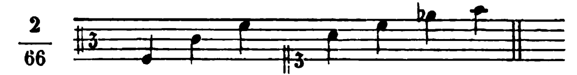
Früher war noch eine vierte Posaunenart, die Diskantposaune, üblich, von gleicher Rohrlänge, also gleichem Tonfuss mit der Altposaune, aber engerem Kaliber des Rohrs (engerer Mensur) und dadurch geeigneter, die Höhe herauszubringen. Die Naturtöne der Diskantposaune konnten füglich bis $\bar{\bar{g}}$ —



benutzt werden, dagegen war schon das hier zuerst notierte *es* der engeren Mensur wegen nicht wohl zu erlangen. Man brauchte diese vierte Posaune in Verbindung mit den anderen dreien zur vierstimmigen Begleitung der Choräle. Doch wurden gewöhnlich von den Alten statt der Diskantposaune Kornette (Zinken) gebraucht. Jetzt ist an ihre Stelle die Ventiltrompete (S. 97) getreten. In künstlerischer Beziehung muss uns nach dem S. 68 Vorgetragenen diese Posaunenart entbehrlich erscheinen.

2. Die Altposaune.

Bisweilen, — man versichert es uns von der sächsischen Militärmusik, — wurde die Altposaune in höherer Stimmung (also mit kürzerem Rohr) gebraucht, so dass ihre Naturtöne diese waren, —
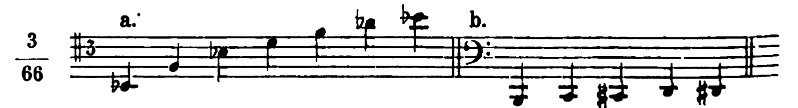


mithin ihre Tonreihe nach der Höhe eine Stufe gewann, nach der Tiefe eine verlor. Ob die in *F* stehenden Posaunen engere Mensur hatten und dadurch geeigneter waren für die Ansprache der höheren Töne, wissen wir nicht, müssen es aber vermuthen.

Allein für Orchester, für künstlerische Aufgaben scheint uns die tiefere Stimmung, mit deren weiterer Mensur auch grössere Fülle des Klanges verbunden ist, der höheren mit ihrem bei gleicher Behandlung nothwendig spitzeren und gepressteren Klang entschieden den Vorzug zu verdienen, zumal in den höheren Tonlagen die Trompeten (so viel ihr Tonsystem erlaubt) den Posaunen zur Unterstützung oder Fortsetzung dienen. Die mittleren und tiefen Töne der in *Es* stehenden Altposaune genügen vollkommen im Verein mit Tenor- und Bassposaune, die Harmonie in den wirkungsreichsten Lagen erschallen zu lassen, reichen auch für die ohnehin für dieses Instrument selteneren Solo- oder polyphonen Sätze gut aus, so dass es zu den seltensten Fällen gehören möchte, wenn ein Komponist aus triftigen Gründen in die höchsten Töne der Altposaune in *Es* steigt oder gar noch höhere, als die wohl erlangbaren (S. 68) fordern muss. Da nun ohnehin die *Es*-Stimmung bei der Militärmusik die bei weitem verbreitetere ist, so haben wir im Lehrgang uns auf sie allein eingelassen. Uebrigens verschwindet leider die Altposaune wie die Bassposaune neuerdings fast ganz aus den Orchestern.

3. Die Tenorbassposaune.

Leider hat es den Anschein, als solle die eigentliche Bassposaune durch eine Abart der Tenorposaune, die sogenannte Tenorbassposaune ganz verdrängt werden; wird dieselbe doch vielfach kurz weg Bassposaune genannt. Der Grund der Antiquierung der eigentlichen Bassposaune ist die Unbequemlichkeit ihrer Handhabung und ihre schwere Ansprache, besonders in der tiefsten Tiefe.

Die Tenorbassposaune hat den Fusston (die Rohrlänge) der eigentlichen Tenorposaune; ihre Naturtöne sind also die hier —
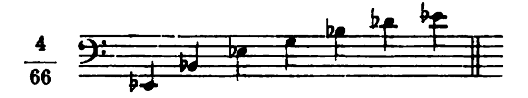


bei a. aufgeführten. Nur ist ihr Rohr von weiterer Mensur und darum ihr Klang nicht allein voller, sondern auch die Ansprache ihrer Tiefe leichter und günstiger.

Allein bei alle dem ist ihr Klang und ihre Schallkraft nicht gleich denen der Bassposaune und — was die Hauptsache — sie verliert eine volle Quarte, nämlich die $\frac{3}{66}$ bei b aufgeführten Basstöne, auf die unsere Meister so oft gerechnet, die auch wir so schwer und ungern missen möchten und für die wir schlechthin keinen Ersatz finden, da keines der anderen Blasinstrumente den Klang und Charakter der Posaune hat und zum Chor der Posaunen und Trompeten den gleichartigen Bass abgeben kann. Am wenigsten ist die Höhe, welche die Tenorbassposaune vor der eigentlichen Bassposaune voraus hat, Ersatz. Diese Höhe besitzen wir — und zwar erreichbarer — schon in der Tenorposaune; es ist also kein küntslerischer Grund vorhanden, durch ein eingeschobenes *Juste-milieu*-Instrument zwei reine und festausgesprochene Charaktere zu kompromittieren.

Es scheint uns ebensowohl im Interesse aller neueren, wie der vorangegangenen Komponisten deutscher Zunge, dass jeder an der rechten und reichen Besetzung des Posaunenchors halte und, so viel er vermag, die Verderbung des Orchesters abwende. Auch die Bassposaunisten müssen es ehrenhafter finden, eine eigenthümliche und unersetzliche Rolle zu übernehmen, als eine auf der einen Seite unzureichende und auf der anderen (bei gleichen Mitteln) nothwendig übertroffen werdende.

4. Quintbass.

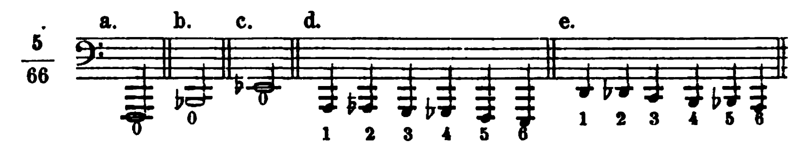
Früher hat man zwei Arten der Bassposaune gehabt, den Quartbass (Quartbassposaune) und den Quintbass. Die erstere Art ist die noch jetzt übliche, eine Quarte unter der Tenorposaune, in *F* stehende, deren Naturtöne wir S. 64 in Nr. 66 aufgeführt haben. Die Quintposaune (Quintbassposaune) stand eine Quinte unter der Tenorposaune, hatte mithin diese Naturtöne, —



folglich in der Tiefe eine Stufe gewonnen, in der Höhe eine verloren. Dieser Gewinn (Kontra-*B* und -*H*) scheint uns nicht erheblich genug, um zwei Gattungen (und zwar die eine tiefere in der Tiefe schwerer ansprechend) neben einander festzuhalten. Noch weniger rathsam scheint es, an Stelle der Quartposaune die schwerer zu behandelnde Quintposaune allein zu behalten; dann wäre es folgerecht, die Altposaune ebenfalls eine Quinte über die Tenorposaune, also auf *F* zu setzen und hiermit den Posaunenchor unvortheilhaft auseinanderzulegen.

5. Die tiefsten Töne der Posaunen.

Wir haben schon S. 64 in der Anmerkung auf den bei dem Tonsystem der Posaune (Nr. 66 bis 68) ausgelassenen Urgrundton hingewiesen. Dieser ist auf den drei Posaunen, die wir S. 64 als feststehend angenommen haben, der hier —



bei a. für die Bassposaune, bei b. für die Tenor-, bei c. für die Altposaune notierte. Fügt man diesen Tönen noch ihre Folge durch die sechs Züge zu, so erhält man für die Tenorposaune die bei d., für die Altposaune die bei e. notierten fünf Töne, so dass die Tenorposaune folgende Tonreihe, —

Kontra-*E*, *F*, *Fis*, *G*, *Gis*, *A*, *B*, — Gross-*E* u. s. w., wie Nr. $\frac{5}{66}$ d., die Altposaune folgende Tonreihe —

Kontra-*A*, *B*, *H*, Gross-*C*, *Cis*, *D*, *Es*, — *A*, *B* u. s. w., wie Nr. $\frac{5}{66}$ e., erhalten würde.
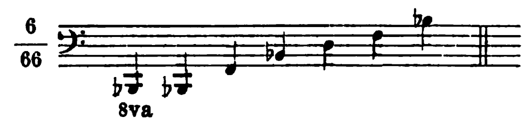
H. Berlioz rühmt namentlich für die Tenorposaune die tieferen vier Töne (*B*, *A*, *As*, *G*), die er als »ungeheure prachtvolle Pedaltöne« bezeichnet. Es ist jedenfalls dankenswerth und verdienstlich, dass er auf diese Tonreihe zuerst aufmerksam gemacht hat, deren Vorhandensein, wie er richtig bemerkt, selbst manchem Posaunisten unbekannt ist; möglicher Weise kann dieser Tonregion einmal besonderer Effekt abgewonnen werden. Demungeachtet können wir nicht rathen, auf sie zu rechnen; die Gründe, die ihren Gebrauch höchst bedenklich machen, sind von Berlioz, so weit sie der Technik des Instrumentes entnommen werden, selbst anerkannt und auseinandergesetzt.

Schon der Grundton nämlich (also auf der Tenorposaune Kontra-*B*) fordert so viel Wind und spricht so langsam und schwer an, — man denke an das »Flattergrob« der so viel kleineren und leichter zu handhabenden Trompete! — dass keineswegs alle Bläser den Ton sicher herausbringen, geschweige ihm einen vollen und festen Schall verleihen können. Je tiefer man geht, desto mehr wächst die Schwierigkeit der Intonation; vom Kontra-*G* bemerkt auch Berlioz ausdrücklich, dass sein Klang äusserst rauh und sein Ansatz gewagt sei. Alle aber können nur dann einigermassen Erfolg haben, wenn man die ganze Stimme tief hält, also in die Region der Bassposaune tritt, — wenn man bequem auf sie führt, z. B. zum Kontra-*B* vom grossen *B* oder *F*, wenn man sie lange halten lässt, damit der Ton nur zum Stehen komme,

wenn sie einander langsam folgen und von Pausen zur Erholung des Bläsers unterbrochen werden.

Und mit all diesen Rücksichten und Opfern ist dann eine kleine Reihe von Tönen gewonnen, die von dem Hauptsitze der Töne durch den Raum einer Quinte getrennt sind, folglich in keinen freien melodischen Zusammenhang mit ihnen treten können; es ist dann ein Effektmittel gewonnen von äusserst zweifelhaftem Erfolg. Auf der Altposaune würden die Pedaltöne etwas besser herauszubringen sein, aber noch weniger Werth haben, da dieselben Töne grösstentheils auf der Bassposaune sicherer zu haben sind. Auf der Bassposaune aber möchte Erzeugung von Pedaltönen äusserst schwer und selten erlangbar, wo nicht unmöglich sein.

Richard Wagner verlangt in den Nibelungen die früher nicht existierende Kontrabassposaune', deren Naturskala



eine volle Oktave unter der der Tenorposaune liegt.

D.

Zur Charakteristik der Blechinstrumente.
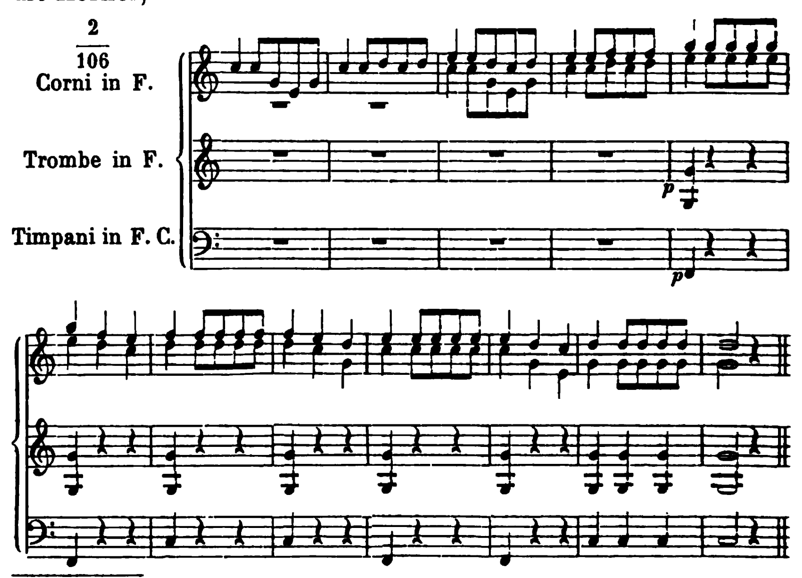
Zu Seite 93.

Im Lehrgange kann zunächst nur so viel aufgewiesen und zur Sprache gebracht werden, als zur Kenntniss und Behandlungsweise der auf dem jedesmaligen Standpunkte vorliegenden Instrumente erforderlich ist. Im Anhange dürfen wir freier gehen, manches Beispiel benutzen, das neben dem bis zum gegenwärtigen Punkte Bekannten auch fremde Elemente enthält, und mit Hülfe dieser Beispiele tiefer auf die Charakteristik der Instrumente oder auf eigenthümliche Verwendungen derselben eingehen. So knüpft der Anhang Verbindungsfäden, die aus der eigentlichen Lehre in das Partiturstudium überleiten.

Fassen wir nun zu solchem Zwecke den Chor der Blechinstrumente in seiner Gesammtheit in das Auge, so wüssten wir uns kaum einer glänzenderen Wirkung dieses Chors zu erinnern,
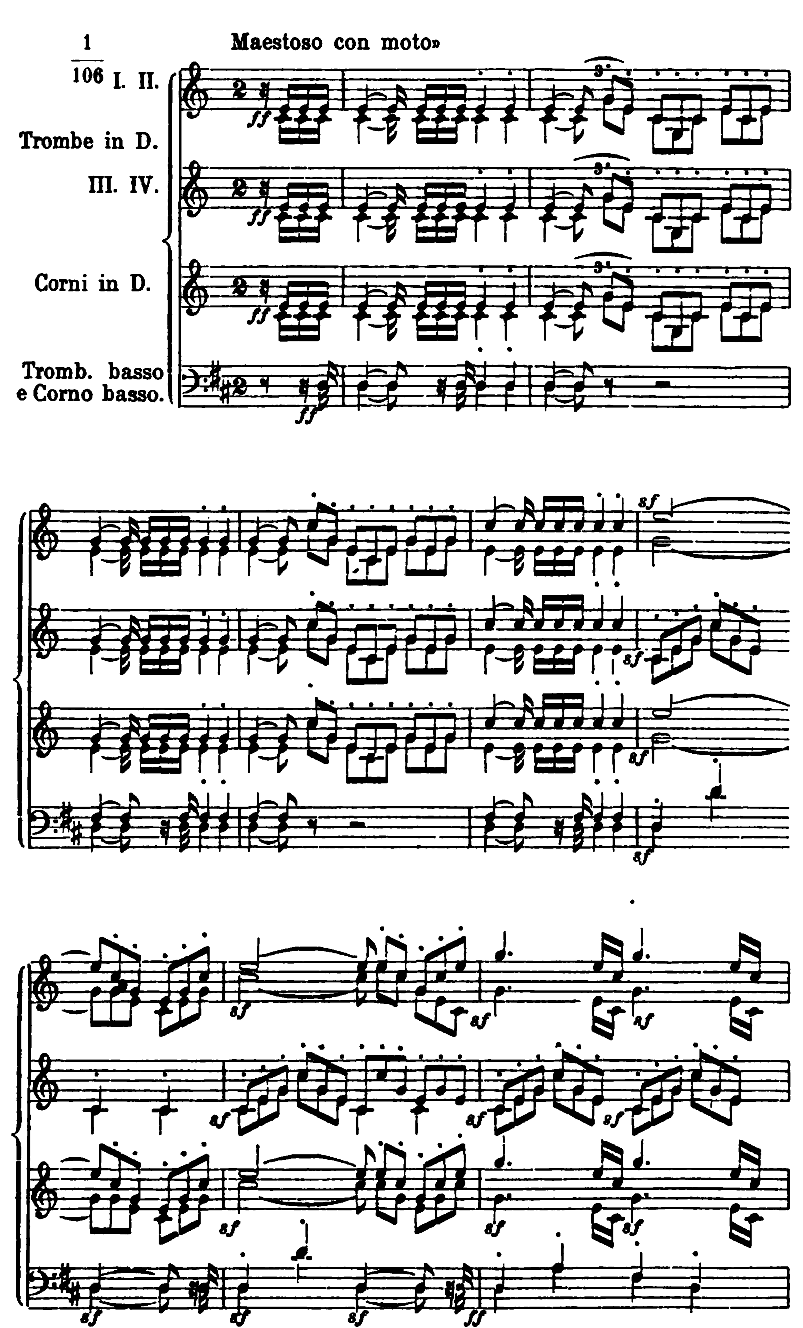
als der im Triumphmarsch im dritten Akte von Spontinis Olympia*. Hier galt es, den heroischen Erzglanz der Krieger Alexanders mit asiatischem Herrscherprunk vereint zu entfalten, den griechisch-morgenländischen Fürsten (Kassander) im Schimmer der Hoheit und Liebe, im Geleite des Siegerheers, vom Volk umjauchzt, aufzuführen. Zu dieser Scene bilden Trompeten (vier Stimmen, aber jede mehrfach besetzt), mit Hörnern (zweistimmig), Bassposaune und Basshorn unterstützt, in dieser Weise — (Siehe das Beispiel $\frac{1}{106}$ folg. Seite), die Einleitung. Die grosse Einfachheit in der Behandlung, die erst bei dem höheren Aufschwung der ersten Trompeten einen Gegensatz des zweiten Trompetenpaares zulässt, gestattet eben dem Metallklang der Trompeten die machtvolle Wirkung. Dass der Satz so lange in den tieferen noch schallstärkeren Tonlagen verweilt, erhöht die kriegerische Feierlichkeit und Pracht; die Stärke der Besetzung** kommt der Tendenz des Komponisten allerdings zu Hülfe.

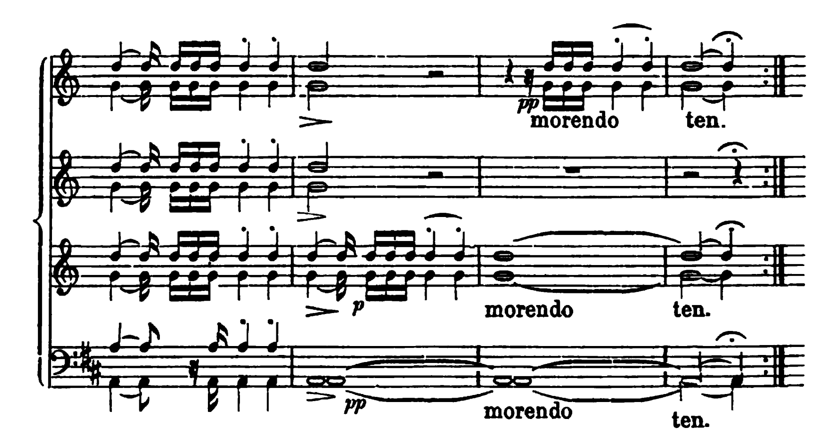
Aehnliche Wirkung mit ähnlichen Mitteln bietet die Einleitung zu dem Chor »Bachus' Schlauch ist unser Erbtheil« in Händels Alexanderfest mit Mozarts Instrumentierung. Hier sind es die Hörner, —



* In Berlin waren, so viel wir wissen, einige zwanzig Trompeten mitwirkend.

** In der Zeit, wo Spontini und seine Olympia in beneidetem Glanze standen, war es besonders dieser Marsch, der zum Beweise dienen sollte, dass Spontini betäubenden Lärm liebe und mache. So wenig uns diese alten Händel hier kümmern, so wollen wir doch auf das dabei zu Erwägende


1
106
Maestoso con moto
I. II.
Trombe in D.
III. IV.
Corni in D.
Tromb. basso
e Corno basso.
ff
sf



die Melodie führen, und in ihre anmuthig ruhige Erhebung klingen Trompeten und Pauken feierlich leise hinein*. — In beiden Fällen (Nr. $\frac{1}{106}$ und $\frac{8}{106}$) sehen wir, scheinbar in Widerspruch mit dem S. 93 Gesagten, Trompeten und Hörner vereint. Allein im letzteren Falle sind die Hörner selbständig gebraucht und die Trompeten werfen blos ihre Glanzlichter in die muthig, aber doch nur bedeckt erklingenden Hörner. Im ersten Fall aber sind vor allen Dingen die Trompeten nach Stimmzahl und Behandlung** überwiegend; dann bilden Bassposaune und Basshorn ein vermittelndes Glied zwischen Horn- und Trompetenklang und stärken und erhellen namentlich die untere Tonlage. Endlich konnte hier nicht der scharfe und harte Trompetenklang zur Anwendung kommen; es war nicht ein rauher Schlachtruf oder das schreiende Gelärm wilder Kriegerlust, sondern der kriegerisch fürstliche Glanz eines Prachtzuges zu verbreiten. — Das Gegenstück zu dieser Anwen-

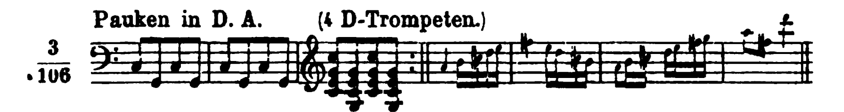
---

hinzudeuten nicht unterlassen, und bemerken Folgendes. Eine Trompete dringt hell, mächtig, scharf und einschneidend durch eine ganze Masse anderer Instrumente. Diese Wirkung wird durch massenweise Anwendung der Trompeten nicht etwa mechanisch oder arithmetisch vergrössert, gleichsam multipliziert, sondern sie wird verwandelt: der Glanz und die Macht des Trompetenklanges werden erhöht und ausgebreitet, aber dem Schall wird das Scharfe und Spitze genommen. So bohrt eine Schwertspitze leicht ein, aber viele zusammengelegte nicht. Es ist nicht das grösste Unrecht, das man Spontini gethan.

* Wir erinnern uns aus dem Berichte über eine Aufführung des Alexanderfestes in Wien, dass (wenn wir nicht irren) 44 Hörner, 12 Paar Trompeten und 8 Paar Pauken diese Intrade *pianissimo* angehoben haben sollen. Die Wirkung muss aufregend erhaben gewesen sein. — Dass in solchen Fällen das ganze Orchester gleichmässig verstärkt werden muss, versteht sich.
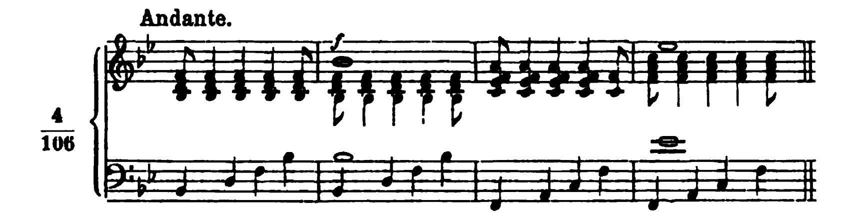
** Irren wir nicht, so war auch die Besetzung der Trompeten unter Spontinis Leitung überwiegend stärker.

dung des Blechs bietet ein kleiner Satz aus C. M. v. Webers Euryanthe. Im Finale des zweiten Aktes soll Lysiart, der falsche, tückische Ritter, seinen Einzug in Burg Nevers halten. Nachdem die Trompete des Thurmwarts ihn verkündet, leiten vier *D*-Trompeten mit Pauken —



seinen festlichen Eintritt und Empfang ein. Hier war nichts als ein Anklang an Ritterspiel und Ritterprunk — und wohl mag dem sinnigen Komponisten bei dieser etwas gemein klingenden Intrade der gleissnerische, innerlich hohle und gemeine Charakter der einzuführenden Person maassgebend geworden sein. Aehnlichen Intentionen entsprangen die starken Besetzungen der Trompetenpartien in Wagners Tannhäuser (Einzug der Gäste, 12 Trompeten in 3 Stimmen) u. a.
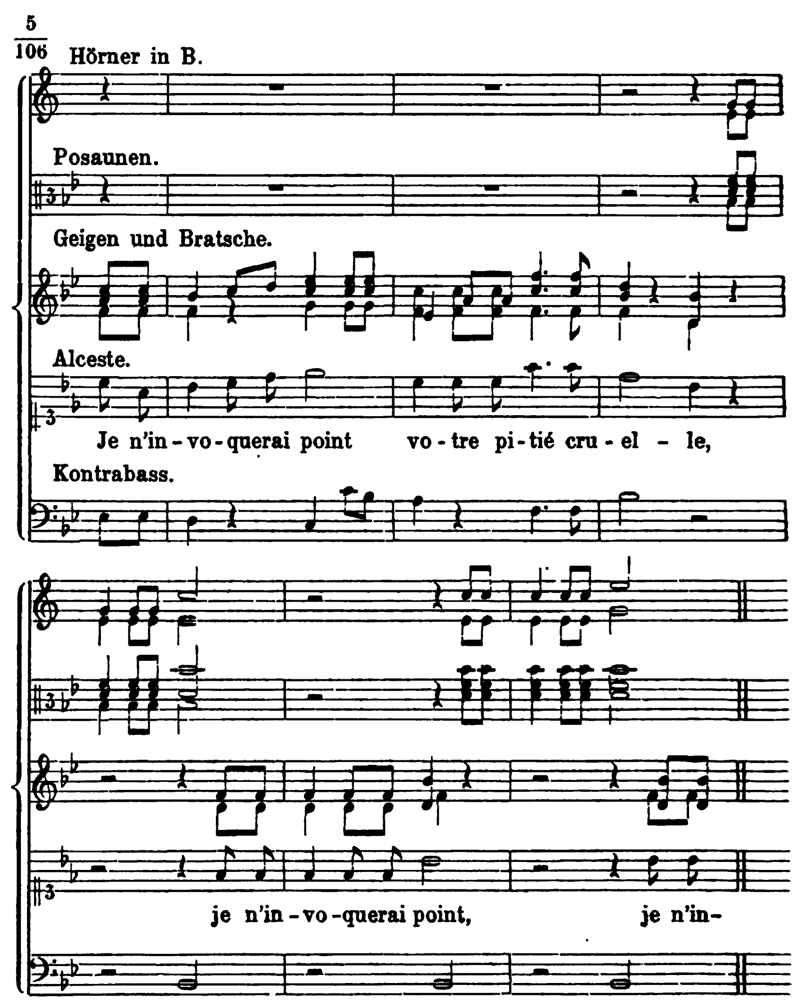
Ein Beispiel von Verknüpfung der Hörner und Posaunen entlehnen wir der Alceste von Gluck. Die Götter wollen Admet's Tod und gegen ihren Eigenwillen tritt in sittlicher Grossheit die Treue der Gattin, die sich für den Gemahl zu opfern beschliesst, in Kampf. Dies ist das Pathos der Tragödie, die Gluck unsterblich gemacht; es tritt am klarsten in Alcestens Arie »Ihr Götter ew'ger Nacht« (*Divinité du Styx*) im ersten Akt* hervor. Schon in der Einleitung —



treten Posaunen und *B*-Hörner, vereint mit Fagotten, Klarinetten und Oboen, mit mächtigen, herausfordernden Rufen (es sind die ganzen Noten im obigen Beispiel) in den Gang des Streichquartetts; hier ist also das Blech zwar überwiegend, aber mit anderen Bläsern vereint. Später aber, wenn die Macht der opferbereiten Liebe Alceste höher erhebt, in diesem —

---

* S. 84 der bei *Des Lauriers* herausgekommenen Partitur.



und dem zweiten lebhafteren Satze, verbinden sich Posaunen und Hörner — ohne Mitwirkung der anderen Bläser — zu herausforderndem Rufe. Hier wirkt also reiner Blechklang; aber die Härte und Schmetterkraft der Posaunen ist vom Hornklang gemildert und die Gesammtwirkung ist erhaben ohne alle Gewaltsamkeit, machtvoll und doch milde. Wenn die Sängerin an Macht der Stimme, Edelsinnigkeit und Tiefe des Ausdrucks ihrer Aufgabe gewachsen ist: so kann vielleicht kein erhabenerer Moment als diese Scene, aufgefunden werden; gewiss keiner, in dem die milde und ernste Macht vereinten Horn- und Posaunenklanges so einfach und grossartig hervorträte.

Wir finden weder den Raum, noch das Bedürfniss, Beispiele von glücklichen und sinnreichen Anwendungen des Blechchors zu häufen, und beschränken uns gern auf die wenigen, die in so einfacher Weise mächtige Wirkungen hervorgerufen haben.

E.

Zur Charakteristik der Ventilinstrumente.

Zu Seite 97.

Der Kampf oder Widerstand gegen die Ventilinstrumente hat — man muss es gestehen — keine Aussicht auf Erfolg. Es ist gar nicht zu leugnen, dass er gegen die in den letzten Jahrzehnten durch ganz Europa herrschend gewordene Richtung des Musikwesens und die dadurch hervorgerufene Einrichtung vieler Ausübenden und ganzer Kapellen zu führen wäre; und gar schwer ist's, gegen eine ganze Zeitströmung und vollends gegen die schon merkbar gewordene Bequemung anzukämpfen. Selbst der festeste Charakter, wie gern und leicht er sich auch zu Entsagung und Opfer entschlossen habe, wird da oft bis in die Tiefen seines Bewusstseins erschüttert, fragt sich betroffen, ob es nicht verwegen und anmasslich sei, seine Meinung gegen die der grossen Mehrzahl zu setzen? — ob nicht wenigstens da oder dort der Streit aufzugeben sei und ob nicht doch der Zug der Zeit seine innere Berechtigung habe?

Sei es nun auch dem Einzelnen unmöglich, die Verhältnisse überall zu zwingen, so ziemt doch Jedem, für das Rechte nach Kräften zu ringen. Besonders aber ziemt dem, der Antheil an der Ausbildung der Kunstjünger nimmt, denen ja die Zukunft der Kunst zunächst — so weit Schicksal und Geist des Volkes gewähren — anvertraut ist: überall die reine Ueberzeugung zu Tage zu geben, ohne ängstliches Vorherberechnen des Erfolgs. Und je mehr das, was uns als Schwächung oder Verwirrung erscheint, um sich zu greifen und einzuwurzeln droht, desto ziemlicher, dringender und pflichtmässiger ist der Widerstand.

Die Ventilisierung der Blechinstrumente hat ihren Anlass in der Wahrnehmung, wie unvollständig die Tonreihen dieser Instrumente im natürlichen Zustand — und wie schwer und unvollkommen die Lücken ausfüllbar sind. Man wollte ihnen einen ebenso vollständigen Tongehalt geben, als den anderen Blasinstrumenten, wenn auch in engeren Grenzen — und hat dabei allerdings ihrer Grundkraft Abbruch gethan und ihrem Charakter eine mit ihm selbst in Widerspruch stehende Ausweitung ertheilt.

Dies hat nun gerade die entschiedensten Charaktere, die Abschwächung hat gerade die Organe höchster Kraft, die Mittel der höchsten und letzten Entscheidung betroffen. Dafür bieten sich diese Mittel jetzt für jeden beliebigen Moment dar und werden gar gern für jeden augenblicklichen Einfall benutzt. Dies hat zunächst zweierlei Gefahren.

Erstens werden den modifizierten Instrumenten Gedanken zuertheilt, die ihrem zwar abgeschwächten, nicht aber ausgetilgten Charakter widersprechen; das Waldhorn klemmt sich in Fagottwindungen herum, die Trompete spinnt wie Herkules bei Omphale irgend eine schäferliche oder sentimentale Lied-ohne-Worte-Melodie ab, etwa in *G*moll, oder in einem Zwölftonartenliede.

Zweitens wird durch die Möglichkeit des Eindringens der entscheidenden Kräfte in jeden beliebigen Moment grösserer Kompositionen die Architektonik, diese hochwichtige Maassnahme für die Wirkung im Grossen, in den Grundfesten erschüttert. Wer unsere grösseren Formen (Fuge, Rondo, Sonatenform) in das Auge fasst, erkennt, dass nach der Grundidee dieser Formen die Hauptmomente des Inhalts, in denen sich derselbe am hellsten, entschiedensten, kraftvollsten ausspricht, auf die Hauptmomente der Modulation, zunächst auf den Hauptton fallen; hier bedarf es der gesammelten und in sich gefestigten Kraft, hier bieten sich jene mächtigsten Naturinstrumente zur geradesten und klarsten Mitwirkung an und entscheiden durch die Gipfelung der Massengewalt oder durch die heroische Helligkeit, oder irgend eine andere herrschende Eigenschaft ihres eigenthümlichen Wesens. Dieses ganze Verhältniss wird geändert oder vielmehr geradezu aufgehoben, sobald unsere Naturinstrumente ebenfalls zu Allerweltsleuten abgeschliffen werden, die sich überall und zu allerlei gebrauchen lassen und dann auch, wie die Menschen eben sind, gebraucht und verbraucht werden*. Dass dies wirklich der Gang

---

* Hier muss wohl zunächst unterschieden werden zwischen solchen Ventilinstrumenten, die neu zu dem früheren Orchester zutreten (den Kornetts, Ventilbügelhörnern und Tuben), und denen, die aus schon vorhandenen Instrumenten gebildet sind (Ventiltrompete, Ventilposaune und Ventilhorn) und die Naturinstrumente zu verdrängen suchen. Die letzteren sind es, die den Orchestern bleibenden Nachtheil drohen; die ersteren mag Jeder nach eigenem Ermessen anwenden. Auch der Verf. hat sich im Mose des chromatischen Tenorhornes bedient, das durch Milde und Kraft, durch ein vollständiges Tonsystem von mehr als zwei Oktaven und seinen zwischen Horn und Posaune stehenden, also beide vereinenden Klang vor den anderen Ventilinstrumenten in vielen Fällen den Vorzug verdienen möchte.

Meyerbeer bedient sich häufig der Ventilkornette, die nach unserer Ansicht zu den bedenklichsten von allen Ventilinstrumenten gehören. Wie dies mit seiner ganzen Richtung und dem Einflusse zusammenhängt,

der Sache geworden, ist aus den neueren und neuesten Werken leider auf das Unwidersprechlichste zu beweisen.

Nun aber hängt sich an diese nächsten Folgen noch eine dritte, die uns ebenso bedenklich scheint. Wenn nämlich der Charakter der Naturinstrumente durch ihre Ventilisierung gebrochen und durch unbeschränkte Verwendung geschwächt worden: so bleibt doch für jeden Komponisten das Bedürfniss hervortretender Glanz- und Machtmomente bestehen. Das kann dann nur durch den Zuzug neuer Instrumente in den Chor der Bleche befriedigt werden und hat Anlass gegeben zur Einführung der Tuben (Tenortuba, Basstuba, Kontrabasstuba) in das Symphonie- und Opern-Orchester, ohne dass damit wirklich viel gewonnen wäre. Ein reicher Chor von Trompeten ist das Glanzvollste, — mit Posaunen und Pauken unterstützt, das Machtvollste und Herrlichste, was die Musik an Orchestermitteln aufzubieten vermag; der Zutritt der Tuben verdunkelt den Glanz und stumpft die Macht des Eindrucks ab, — er wirkt wie die Degenscheide, wenn sie die blanke scharfe Klinge umschliesst.
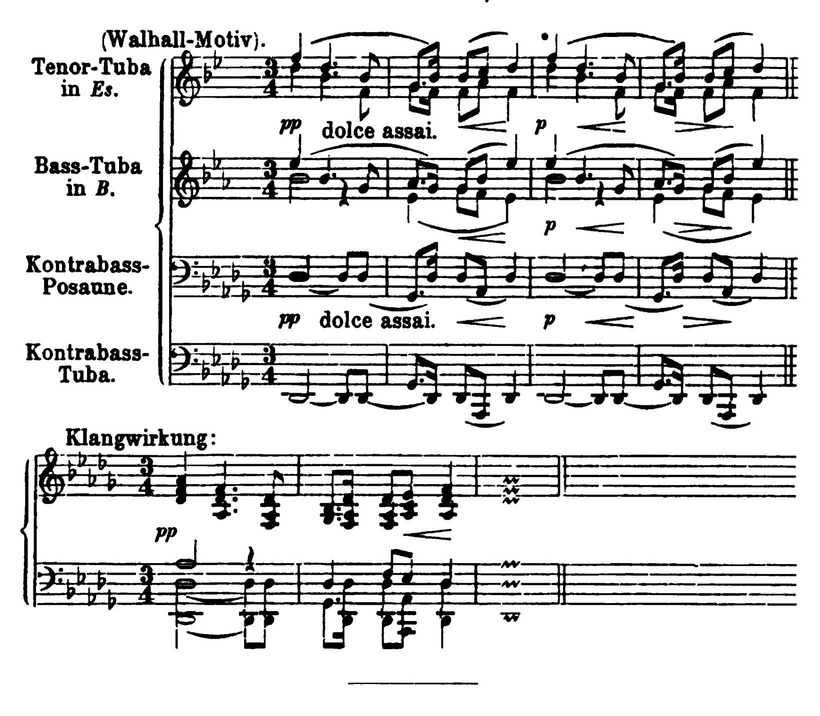
Alle drei Einwürfe erweisen sich indes bei schärferer Betrachtung nicht als ganz stichhaltig. Zuvörderst müssen wir bemerken, dass gewisse Abweichungen in der Mensur der Trompeten und Hörner (Erweiterung), die sich seit Einführung der Ventilinstrumente eingebürgert haben und auf die letzten Endes die Schädigung der Klangfarbe dieser Instrumente zurückzuführen ist (sie haben dadurch an Schmetterkraft und Spannung verloren), keineswegs durch den Ventilmechanismus bedingt sind. Fr. A. Gevaert weist in seiner »Neuen Instrumentenlehre« (deutsch von H. Riemann 1887) mit Recht darauf hin, dass die Orchesterchefs nur von den Instrumentenfabrikanten zu verlangen brauchten, dass dieselben Ventilinstrumente mit der Mensur der alten Naturinstrumente bauen, so würden sie sich sehr wohl überzeugen, dass ein Ventilinstrument ein Naturinstrument ist, sobald es auf die

---

den seine lange Thätigkeit für die italienische und französische Oper auf ihn gehabt, ist an einem anderen Orte zu erörtern. Hier wollen wir diesem feinen, an wahrhaft spezifischen Zügen überreichen Geiste gern zugestehen, dass jedes Mittel an seiner Stelle das rechte ist, — und zwar zunächst in Bezug auf eine Anwendung der gewiss nicht mit Unrecht bescholtenen Ventilkornette. Wenn im vierten Akte der Hugenotten die fanatischen Mönche eintreten, um Schwerter und Dolche zum Meuchelmord zu weihen, wird ihr Gesang — man sehe die Beilage IX — eingeleitet und begleitet von schreierischen und doch gepressten Ventilkornetten, die nur die Heftigkeit, nicht den edlen, heldenthümlichen Gang der Trompeten an sich haben und ohnehin von Bratschen begleitet und gedeckt sind. Es ist der Kriegsruf tückisch hervorschleichender Fanatiker in der Priesterkutte. M. s. die in Paris bei Schlesinger erschienene Partitur (*Entrée des moines*) S. 681.

Benutzung der Ventile verzichtet. Wenn auch wegen der mangelnden Reinheit der Intonation der Töne, welche mehrere Ventile erfordern, Klagen berechtigt sind, so ist doch nicht zu vergessen, dass das Naturhorn noch viel weniger Garantie reinen Spieles bietet. Zudem können ja alle jene zu hohen Töne durch geringes Stopfen, das die Klangfarbe lange nicht so beeinträchtigt, wie das Stopfen von einem halben oder ganzen Ton, das dem Naturinstrument unentbehrlich ist, verbessert werden. Dass die Stopftöne als besonderer Effekt dem Ventilhorn unverloren sind, ja auf jeder Stufe zur Verfügung stehen, haben wir bereits S. 100 erwähnt. Aber auch der letzte Einwurf muss verstummen, wenn einmal Ad. Sax' neue Ventilinstrumente mit Verkürzungsventilen (à pistons indépendants) allgemeine Verbreitung erlangt haben werden. Dieselben haben sechs Ventile, die nicht kombinierbar sind, d. h. deren jedes folgende um einen Halbton mehr erhöht, als das vorausgehende (1/2, 1, 1 1/2, 2, 2 1/2, 3 Töne) und das von diesem abgeschnittene Röhrenstück mit begreift. In Deutschland ist dieses System leider noch ganz unbekannt.

Kommen wir nun auf die drei obigen Einwürfe zurück, so ist es doch wohl Schuld der Komponisten, wenn sie das Ventilinstrument in einer Weise missbrauchen, die seinen Charakter entstellt. Nichts hindert ja, dem Ventilinstrument dieselben Akkordgänge abzuverlangen, wie dem Naturinstrument; muss es denn wirklich als Mangel bezeichnet werden, dass ihm statt einer Naturtonreihe deren 7 zu Gebote stehen? Und gedenken wir der zweiten Hauptrolle des Hornes, seiner weichen Haltetöne und schmelzenden Harmonien, so ist doch der Gewinn ein ganz bedeutender, dass dieselben unbeschränkt und in gleicher Tonqualität durch den ganzen Umfang zu Gebote stehen. Wird mit den Ventilhörnern und -Trompeten keine Verschwendung getrieben, so sind auch die Tuben entbehrlich, und endlich — wer wollte es für ein Unglück ansehen, dass wir in den Tuben eine neue Instrumentengruppe gewonnen haben, vorausgesetzt nur, dass man ihren Hauptwerth nicht in der Verstärkung des Tutti sieht, sondern in dem Zuwachs einer neuen Farbe. Man sehe sich in R. Wagners Partituren, besonders den »Nibelungen« und »Parsifal« um und überzeuge sich, dass dieselben Instrumente, welche gelegentlich das Getöse des Tutti fast unerträglich stark machen, von unschätzbarem Werthe sind, wo sie gesondert im Piano auftreten. Es sei nur ein Beispiel aufgeführt, aber eins, das ausschliesslich neue Instrumente beschäftigt (»Siegfried«, I. Akt, S. 70 der Partitur) — s. S. 533 — Vor der erhabenen Majestät und stillen Feierlichkeit solcher Klänge verstummt jeder Einwand.



F.

Neue Instrumentenfamilien.

Zu Seite 112.

Zu den in Deutschland üblichen Instrumenten kommen in Frankreich und Belgien noch mehrere nach dem Brüsseler Instrumentenbauer Ad. Sax benannte, die Saxophone und Saxotrombas; die gleichfalls Sax' Namen führenden Saxhörner und Saxtubas sind nichts anderes, als unsere Ventilbügelhörner vom Piccolo in *Es* bis herab zur Kontrabasstuba in *B*. Die noch gänzlich unbenutzten Saxotrombas sind ähnlich wie Wagners Tenortuben eine Art Mitteltypen zwischen Horn und Bügelhorn. (Wagners Basstrompete ist eine Art Ventilposaune). Die Saxophone sind in die Klasse der Holzblasinstrumente gehörig (aber wie so manche andere diesen Namen aus Mangel eines besseren tragende aus Metall gefertigt) und zwar haben sie ein konisches Schallrohr wie die Oboe und eine einfach aufschlagende Zunge wie die Klarinette. Das Saxophon überbläst nicht wie die Klarinette in dem dritten, sondern wie die Oboe in dem zweiten Oberton. Seine Klangfarbe steht etwa zwischen Englisch-Horn und Klarinette in der Mitte. Das Instrument hat in der Notierung ungefähr den

Umfang der Oboe (h—es^3 oder f^3) wird aber in 6 verschiedenen Grössen und in jeder noch in zweierlei Stimmung gebaut, so dass thatsächlich 12 Arten existieren, nämlich:

1.	kleines Sopran-Saxophon in *F*	(Umfang	e^1—as^3),
2.	„ „ „ in *Es*	(„	d^1—ges^3),
3.	Sopran-Saxophon in *C*	(„	h—es^3),
4.	„ „ in *B*	(„	a—des^2),
5.	Alt-Saxophon in *F*	(„	e—b^2),
6.	„ „ in *Es*	(„	d—as^2),
7.	Tenor-Saxophon in *C*	(„	H—f^2),
8.	„ „ in *B*	(„	A—es^2),
9.	Baryton-Saxophon in *F*	(„	E—b^1),
10.	„ „ in *Es*	(„	D—as^1),
11.	Bass-Saxophon in *C*	(„	$_1H$—es),
12.	„ „ in *B*	(„	$_1A$—des).

Die Saxophone der *C*- und *F*-Stimmung sind für die Verbindung mit dem Streichorchester bestimmt, die der *B*- und *Es*-Stimmung für Harmoniemusik; erstere haben bisher nur sehr ausnahmsweise Verwendung gefunden (Ambroise Thomas führt in »Hamlet« die Instrumente 6, 10 und 11 ein); die französischen und belgischen Militärmusiken haben die Instrumente angenommen.

Der Familie der Saxophone nachgebildet ist die der Sarrusophone, 1863 von dem Pariser Militärkapellmeister Sarrus erfunden, eine Art Oboen oder Fagotte von beträchtlich erweiterter Mensur und sehr vermehrter Schallstärke. Der Umfang in der Notierung reicht von klein b bis es^3, das Instrument wird nur in den Stimmungen 4, 6, 8, 10, 12 der Saxophone und einer noch tieferen (Kontrabasslage) gebaut. Fr. A. Gevaert in seiner »Neuen Instrumentenlehre« ist der Ansicht, dass das Kontrabass-Sarrusophon in *C*, dass man neuerdings neben dem in *Es* baut (Umfang $_2B$—g) berufen sei, das Kontrafagott mit Glück zu ersetzen.

G.

Veraltete Bass-Instrumente.

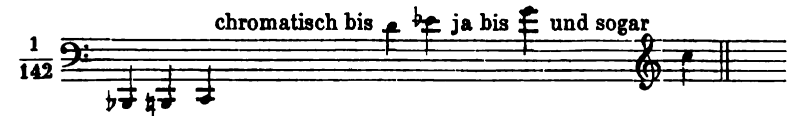
Zu Seite 127.

1. Der Serpent.

Der gegenwärtig ganz ausser Gebrauch gekommene Serpent (Schlangenrohr) hat den Namen von seinem schlangenartig gewundenen, weiten und bald sich noch erweiternden, dann aber

ohne Schallbecher endenden Rohr. Er wurde mit einem Kessel-Mundstück gleich dem der Posaune angeblasen, gehört also keineswegs mit den Fagotten, sondern vielmehr mit dem längst veralteten Zink in eine Kategorie.

Seine Tonreihe ging von —



wurde aber transponierend notiert (*B* als *c*).
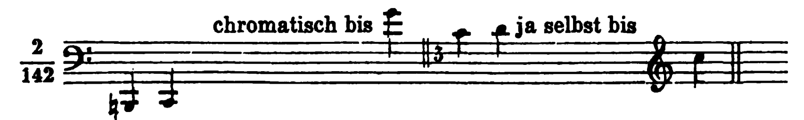
Der Klang des Serpents ist schroff und rauh und hat bei aller Schallkraft etwas Dumpfes, kann aber doch in der höheren Hälfte des Tonsystems glatter und heller werden. Hier konnte man dem Instrumente sogar hervortretende Töne oder Motive anvertrauen; in der Regel wurde es aber nur in Verbindung mit anderen Bassinstrumenten (Fagotten, Kontrafagott) gebraucht, die durch seine Kraft unterstützt wurden, indem sie zugleich seine schroffe Härte umhüllten und milderten. Auch mit der Bassposaune konnte es verbunden werden; allein der edlere Metallklang der letzteren musste darunter leiden und selten konnte es nöthig sein, einem so starken Instrument mit einem gleichmächtigen zu Hülfe zu kommen. Nur zu ganz besonderen Wirkungen oder bei sehr grossen Instrumentenmassen war ein solcher Verein nöthig.

Der Serpent bewegte sich gleich allen tiefen und dabei schallvollen und rauhen Instrumenten gern langsam, war jedoch auch einer lebhafteren Bewegung fähig, konnte z. B. diatonische Läufer in der Schnelligkeit von Sechszehnteln etwa im *Allegro moderato* ausführen. Chromatische Gänge liessen sich nicht schnell und nicht weit machen. Im Allgemeinen waren die Be-Tonarten leichter zu behandeln.

2. Die Ophikleïde.

Diese bestand aus zwei weiten, nach Art des Fagott neben einander liegenden, unten durch einen Bogen verbundenen Rohrstücken, deren eines in die geschlungene enge Röhre des Mundstückes, das andere in einen weiten Schallbecher auslief. Das Instrument wurde von Messing oder Kupfer gebaut, aber mit Tonlöchern und Klappen versehen, und muss als Bassinstrument des veralteten Klappenhornes angesehen werden.

Ihr Tonsystem ging von Kontra-*C*, oder doch von —



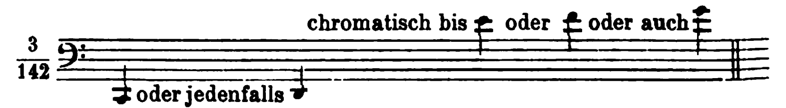
konnte aber nur bis zum eingestrichenen *g* oder *a* sicher benutzt werden; die Töne über dem eingestrichenen *a* und unter Kontra-*B* sprachen nur sehr schwer an.

Die Schallkraft des Instrumentes war gross, der Klang rauh, dumpf und in der Höhe wildheftig. Es war nur in langsamer Bewegung und einfacher Weise zur Unterstützung des Basses bei grosser Besetzung der Harmonie zu gebrauchen.

Abarten der Ophikleïde, — die Alt-Ophikleïde, die Kontrabass-Ophikleïde (sechszehnfüssig) dürfen bei Seite gelassen werden, da sie unseres Wissens in Deutschland keine Aufnahme, wenigstens keine Stelle in grösseren Kunstwerken gefunden haben. Der Bass-Ophikleïde bedient sich unter anderen Meyerbeer in den Hugenotten zur Verstärkung des Posaunenchors, in dem sie mit der Bassposaune bald im Einklang, bald in der tieferen Oktave geht. Selbst bei den Militärmusikchören ist sie von der Tuba und dem Bombardon (denen die Bläser allgemein grössere Brauchbarkeit beizumessen scheinen) verdrängt, und wird höchstens noch beibehalten, wo man einmal das Instrument besitzt und die Kosten eines neuen Ankaufs scheut.

3. Das Basshorn,

auch englisches Basshorn (*corno basso*) genannt, war ein fagottartig gebautes Instrument, dessen Rohr von Holz, kurz, aber weit mensuriert, oben in einen weiten Schallbecher von Messingblech auslief und mit einem *S* (wie das Fagott, aber weiter), auf diesem aber durch ein posaunenartiges Kessel-Mundstück von Elfenbein oder Horn angeblasen wurde. Sechs Tonlöcher und eine bis drei Klappen gaben dem Instrument eine vollständige Tonleiter von —



in der es sich in mässiger Geschwindigkeit und nicht verwickelten Figuren bewegte, besonders in einfacher Stimmführung und langsamer Bewegung zur Unterstützung des Basses sich wohl verwenden liess. Am bequemsten waren ihm die Tonarten *C*-, *G*-, *F*-, *B*- und *Es*-dur und ihre Parallelen.

Der Klang des Instrumentes war dumpf und dabei doch vor dringlich durch die erhebliche Schallstärke.

H.

Was die Lehre vermag.

Zu Seite 135.

Es ist hier der letzte Ort, auf eine Doppelfrage zurückzukommen, die der Kompositionslehre gleich bei ihrem Erscheinen und später in theilnehmendem sowohl wie misstrauischem Sinn aufgeworfen worden; die Frage, ob durch die Einwirkung einer verbesserten und vervollständigten Lehre nun wohl grössere Künstler und glücklichere Schöpfungen hervorgerufen werden möchten? und ebenso: ob nicht auch ohne sie unsere Meister geworden, was wir ewig an ihnen zu bewundern und zu lieben haben?

Theilen wir diese Fragen.

Ob unsere oder irgend eine gelungene und vollendete Lehre uns einen neuen Mozart oder Beethoven schaffen werde? — Nein, gewiss nicht. Keine Lehre kann Menschen schaffen, geschweige ihnen Genie einhauchen; die Lehre kann nur Menschen bilden; auch das nicht einmal: sie kann nur zur Bildung mitwirken. Denn am Menschen bildet das ganze Leben, das er lebt und das um ihn herum lebt und auf ihn einwirkt; seine Geburt und Körperlichkeit, seine Eltern und die sonst Nahestehenden und Mitwirkenden, seine ganze geistkörperliche Entwickelung und Erziehung, seine gesammte Bildung, seine Umgebung, Erlebnisse — Alles, was das kurze Wort Leben umfasst, wirkt und macht den Menschen. Und in diesem tausendfältigen Eins ist die Lehre ein einziges Moment. Wie könnte diese Eins im Tausend alles Uebrige nicht blos ersetzen, sondern zuvor wirkungslos machen, um dann aus sich die Wirkung von Allem zu leisten?

Jede Lehre, dürfte sie sich auch für die denkbar vollkommenste halten, kann sich in Bezug anf einen gegebenen Zögling nur als ein einzelnes Moment im gesammten Leben desselben erkennen und verpflichtet achten; — ihre Aufgabe ist keine weitere und andere, als: dasjenige, was ursprüngliche Anlage und Leben an Bildungsstoff gewähren, für den Zweck der Bildung zu organisieren und zu ergänzen. Hat sie das auf die sicherste und vollständigste (nicht blos äusserlich vollzähligste, sondern auch tiefste oder tiefstwirkende) Weise gethan, so ist ihrem Berufe genügt; ein Weiteres vermag sie nicht, hat sie also auch nicht zu verantworten. Von dem Kunstlehrer ist also nicht zu fordern: dass er jeden Schüler zu einem Künstler gleich Mozart oder Gluck mache; sondern nur: dass er ihn so weit entwickele, als der Inbegriff seiner Persönlichkeit und seines Lebens (also auch seiner

Lebensverhältnisse) es möglich machen*. Wie viel aber hierin und hierzu die Lehre vermag, das wird wohl hin und wieder aus Unbedacht oder Eigensinn angezweifelt, im Grunde aber von Jedermann ohne Ausnahme für wahr und gewiss erkannt; Niemand wird sich oder den Seinen mit Bedacht die Lehre entziehen, oder die Methode und den Lehrer, die ihm die besseren scheinen, willkürlich gegen eine von ihm geringer geachtete vertauschen.

Hiermit ist im Grunde auch die zweite Frage beantwortet. Jede besondere Lehre oder Lehr- und Bildungsweise kann für diesen oder jenen Einzelnen entbehrlich sein. Denn das, was heute noch das Leben mir nicht zugeführt und was heute die Lehre ergänzen sollte, kann mir ja morgen auf irgend einem nicht vorherzuwissenden Wege zukommen; die fördernde und fruchtbare Ordnung, welche die Lehre in den Bildungsgang zu bringen hat, kann theilweis ertappt oder durch günstige Verhältnisse und einzelne zufällig Einwirkende gefördert, — oder ihr Mangel durch verdoppelten Zeit- und Kraftaufwand unschädlich gemacht werden.

Zur Erläuterung dieses Punktes steht uns gerade hier einer der schlagendsten Fälle, den man irgend finden könnte, zu Gebot. Indem wir, auf Nachdenken und Erfahrung gestützt, für die Kunst der Instrumentation Vorbereitung, Studien, geordnete Versuche und Uebungen anrathen, tritt uns das Bild Joseph Haydns vor die Seele, des ersten genialen und des vollen Orchesters mächtig gewordenen Instrumentisten, der bis heute nicht seines Gleichen, nur Einen in besonderer Richtung gleich hoch Vollendeten neben sich hat. Wie wenig in seiner Zeit von einer systematischen oder nur methodisch wohlgeordneten Lehre die Rede sein konnte, ist bekannt; dass er nicht durch genossene Anleitung zum Herrn des Orchesters geworden, ist klar; denn die Kunst der Instrumentation ist erst durch ihn zu einer freien und damit selbstbewussten geworden. Und nun: wer von allen Meistern ohne Ausnahme hat so nach allen Seiten hin frei, — nach allen Strahlen der Windrose, in denen der Hauch des Geistes weht, so frisch, so beseelt, so lebenweckend gewirkt, — wer hat so schalkhaft scherzen, so erschütternd donnern, so blitzend jubilieren, so mondscheinstill träumen, — mit einer Flöte, einem Fagott so lange und genügsam spielen, so mächtig und zügelsicher all' die unbändig aufgeregten Stimmen durch einander jagen und wieder stillen können, — wem ist Alles so gelungen, was er unternahm, und wer hat so vor-

* Daher giebt es keinen guten Lehrer, der nicht auch unbedeutende oder missrathene Schüler hinterlassen, und umgekehrt hat mancher schlechte Lehrer in seinem Schülerverzeichniss berühmte Namen aufzuweisen, — für die das Leben gethan, was der Lehrer versäumte. Auch der Verf. ist nicht so glücklich, jeden seiner Schüler vertreten zu können.

schauend Alles gemieden, was nicht gelingen kann, — in der Instrumentation, — als Er? —

Wenn irgendwo, könnte man hier den Zweifel an die Nothwendigkeit systematischer Bildung begründen. —

Er ist zu dieser Meisterherrschaft, wie gesagt, nicht durch systematische Bildung gekommen. Sondern so. Von Kindheit auf hat er ein Instrument nach dem andern gelernt, schon in früher Jugend ist er mit Anderen herumgezogen in Wiens Gassen und hat den Leuten aufgespielt zum Tanze, zur Hochzeit, stets zu ihrer Lust. Was er dazu setzte (Menuetten u. s. w. ohne Zahl), musste spielbar sein und klingen, sonst gings nicht. Später wurde er auf gar lange Zeit Kompositeur und Dirigent einer Kapelle; und da musste für seinen Herrn und seine Leute wieder ebenso, wenn auch in höheren Kreisen gesorgt werden; dazu wurden Symphonien, Quartette u. s. w. zu Hunderten, Messen und Opern schier dutzendweis geschrieben. Indem er so allenthalben Hand anlegte, Allen diente, wurde er Aller Herr; wie eine Mutter ihre Kinder, so lernte er seine Instrumente kennen, indem er sie in ihren einzelnen Kräften und Schwächen liebevoll belauschte, um zu fördern und zu helfen und Alles zu erfreuen. Unmessbare Erfahrung und Uebung, — wie sie nur selten Einem erlangbar sind und noch tausendmal seltener an den rechten Mann, an einen Tondichter kommen, — hat ihm den Mangel systematischer Bildung ersetzt.

Und doch nur nach vieljährigem Arbeiten. Seine früheren Arbeiten sind namentlich in der Instrumentationskunst überraschend weit von seinen letzten, von der Vollendung seiner Schöpfung, der Jahreszeiten, der letzten Symphonien entfernt.

I.

Zur Charakteristik der Oboe.

Zu Seite 191.

Die Oboe ist unstreitig eins der eigenthümlichsten Instrumente und fordert vor gar vielen sorgsame Kenntniss und überlegteste Wahl und Behandlung.

Mit ihrem scharfen Klange, in der Höhe der grössten Feinheit und zugleich durchdringender Spitzigkeit fähig, in der Tiefe eckig, schreierisch oder »praschend«*, überall preziös und doch wieder zierlich, steht sie ganz allein, während Flöten, Klarinetten, Hörner
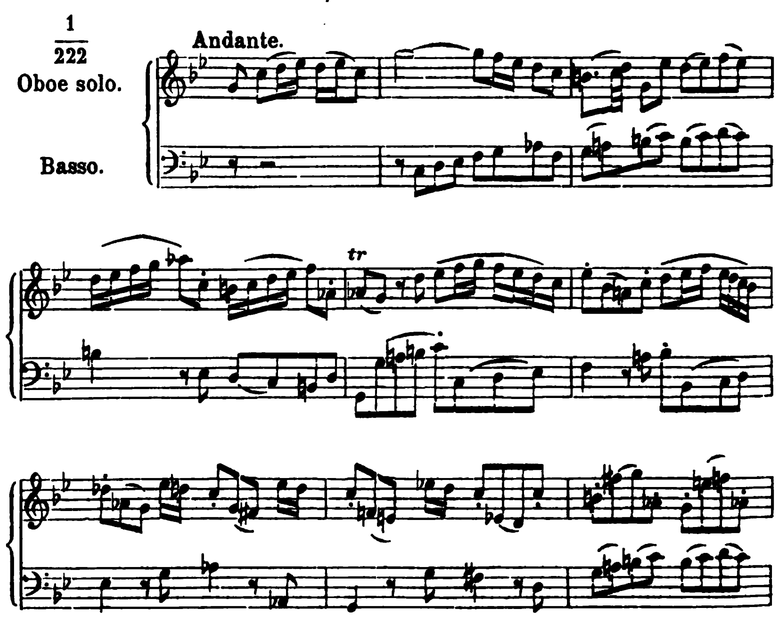
---

* Das Wort bedeutet bekanntlich: viel lautes aufdringliches Gerede machend.
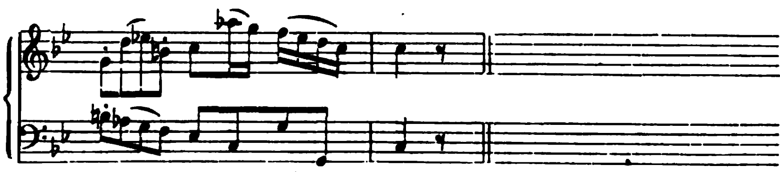
und Fagotte leicht in einander verschmelzen. Der Trompete würde sie sich anschliessen, aber zum Schaden derselben; vom Fagott ist sie durch dessen Weichheit, von ihm und von den Posaunen schon durch die beiderseitige Tonlage geschieden. Dagegen nähern sich, wie S. 360 erörtert wird, ihre höheren Tonlagen der Geige.

Eben diese Eigenthümlichkeit, diese Entschiedenheit auf der einen, diese Feinheit und jungfräuliche Sprödigkeit und Zierlichkeit auf der anderen Seite, haben ihr in den Meisterwerken stets eine mit Vorliebe gewählte Stimme gewonnen. Da sie zugleich eins der älteren Blasinstrumente ist (namentlich älter als die Klarinette), so kann es nicht auffallen, wenn man ihr schon früh begegnet.

Zierlicher und feiner ist sie von Niemand behandelt worden, als von Seb. Bach, in dessen Gemüth ihr herb-süsses Wesen wohl einen eignen besonders starken Anklang erweckt haben mag. Es ist hier wegen der Menge gleich tiefgefühlter und gleich sinnig ausgeführter Anwendungen nicht wohl eine bestimmte Auswahl zu treffen; daher theilen wir den ersten besten Fall mit, in dem die Oboe fast allein wirkt, das Ritornell zu der Arie Nr. 26 aus der Matthäus-Passion*, —



* S. 58 der Ausgabe der Bachgesellschaft, bei Breitkopf und Härtel.



wo ein Tenor bei der Erinnerung an die Nacht in Gethsemane, da Jesus' »Seele betrübt war bis in den Tod«, singt:

> Ich will bei meinem Jesu wachen.
> Meinen Tod
> Büsset seiner Seelen Noth;

und der Chor mit der Betrachtung

> So schlafen unsre Sünden ein

dazwischen tritt. Die Chorstellen werden vom Streichchor (mit Zutritt tiefliegender Flöten) begleitet, der Tenor nur von Oboe und Bass, z. B. gleich bei seinem Eintritte —

2/222

Oboe.

Tenor.

Ich will bei meinem Je - - - - - - - su wachen

Bass.

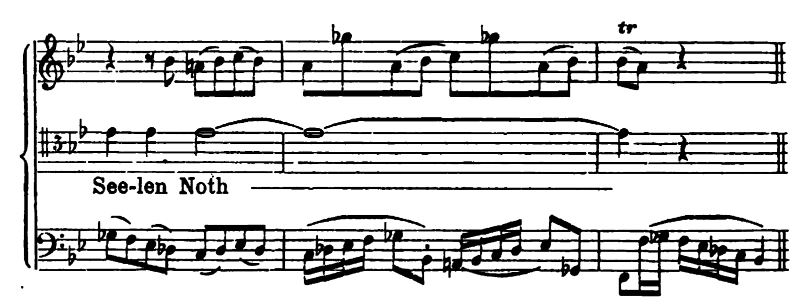
und weiter hin* —

3/222
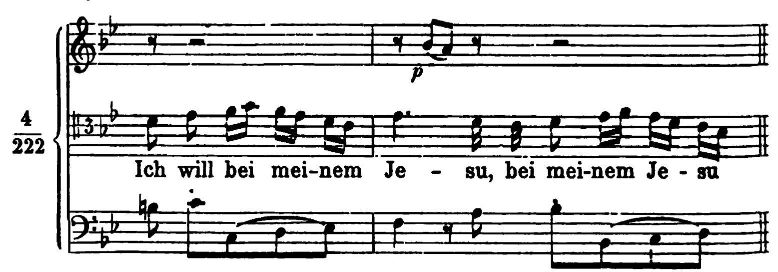
Mei-nen

Tod —— büs - set sei - - ner

* S. 60 und 64 der Partitur.
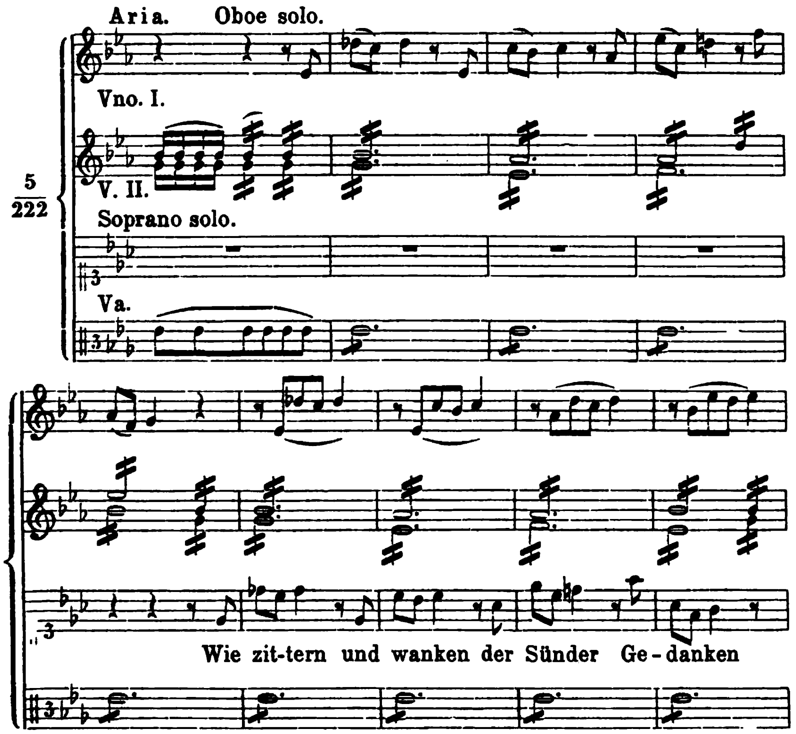


in einer Weise begleitet, die vor allem die markige Tiefe (mit Ausschluss der untersten und herbsten Töne) und die schmelzendere Höhe gleichmässig zur Wirkung bringt. Ganz abgesehen von dem absoluten Inhalt der Oboenmelodie für das Gemüth, geben gleich die ersten vier Takte (Nr. $\frac{1}{222}$) dem Instrumente Anlass, seine markvollen und doch nicht mehr petulanten Mitteltöne zu benutzen, einen höheren und schon zarteren Ton schwellend auszuhalten und mit feinem *crescendo* sich empor zu bewegen. Die Wiederholung desselben Satzes in Nr. $\frac{2}{222}$ giebt ihn in höherer Lage und dadurch in verfeinertem, süsserem Klange. Der Singstimme gegenüber verhält sich die Oboe durchaus duettierend und ist, — wie solche Stellen* —



(wo das Instrument gleichsam Seufzer in den Gesang einstreut) noch deutlicher zeigen, — dem Komponisten zu einem beseelten Wesen, gewissermassen zu einer zweiten Singstimme geworden. Kein anderes Instrument würde hier an die Stelle der Oboe treten können; der Geige hätte das Mark, die positive Fülle, der Flöte Kraft und Innigkeit, der Klarinette diese Keuschheit bei aller Innigkeit gemangelt; sie wäre zu sinnlich und weich für diese »religiöse Empfindsamkeit« (möchten wir sagen), die Flöte zu oberflächlich und leichtsinnig, die Geige zu selbstbewegt und unruhvoll. In solcher Anwendung begreift sich nun auch, warum man die Oboe oft als das vorzugsweise kirchliche Instrument im Orchester genannt hat, — so weit diese Auffassung nicht blos darin ihren Grund findet, dass die Oboe (wie gesagt) schon in der Zeit der

grossen Kirchenkomponisten angewendet wurde, die Klarinette aber nicht, jene daher als gewohntes Organ in der Kirchenmusik sich schon dem Bewusstsein eingeprägt hatte. Eine freiere Anschauung weiss allerdings jedes Instrument nach seiner Eigenthümlichkeit aufzufassen und anzuwenden, — in der Kirchenmusik, wie in jeder anderen.

Aus einem anderen Werke* Bachs theilen wir noch zwei Bruchstücke mit, —



an denen erkannt werden kann, wie fein und ursprünglich der alte Meister die innere Beziehung von der Oboe zur Geige erkannt hat. In dem jungfräulich naiven Gesange durchdringen die Geigen sich mit der Oboe und löset diese sich wieder mit der Singstimme schwesterlich duettierend ab, — und die Bratsche ist dazu der genügende Bass. Man muss wenigstens den Text

Wie zittern und wanken
Der Sünder Gedanken,
Indem sie sich unter einander verklagen
Und wiederum sich zu entschuldigen wagen.
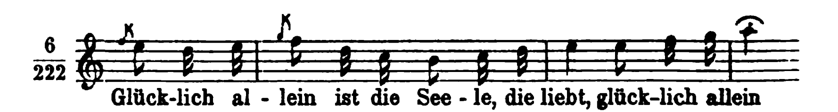
---

* Aus der Kirchenmusik »Herr, gehe nicht in's Gericht«, Band 2 der vom Verf. bei Simrock herausgegebenen Sammlung, S. 14.

mit einiger Vollständigkeit vor Augen haben, um zu ermessen, wie eigenst die feine Mischung dieser Stimmen, der naiven, mitfühlenden, aber nicht selbst leidenschaftlichen oder zu leidenschaftlicher Erregtheit hinreissenden Betrachtung entspricht. Dergleichen gereicht nächst der künstlerischen Wirkung zur tieferen Erkenntniss. Nachgeahmt darf es weniger werden als vieles Allgemeinere. Denn das wahrhaft — spezifisch Charakteristische ist nur in dem einen Falle treffend, wie ein spezifisches Heilmittel nur für eine Krankheitsart das eigenst angemessene ist. Wollte man die obige Instrumentation für leidenschaftlichere oder prophetische Momente u. s. w. einer Komposition nachahmend benutzen, so würde sie so gewiss zur Unwahrheit werden, als wenn man in der Bachschen Arie statt der Oboe ein anderes Instrument oder überhaupt eine andere Instrumentation setzen wollte.
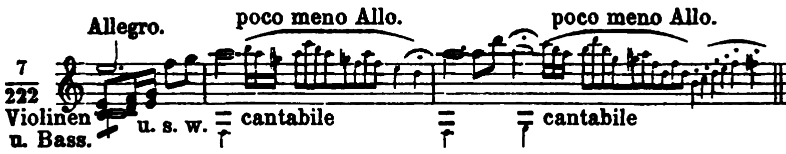
Auch Gluck hat der Oboe die mannigfachsten Stimmungen abgelauscht; wir wollen nur an die *G*dur-Arie in der tauridischen Iphigenie erinnern, wo der Gesang der jungfräulichen Priesterin von der ebenso jungfräulichen Melodie der Oboe in gleich grossartigem Zuge begleitet wird. Und so könnten noch von älteren und neueren Meistern zahlreiche Fälle in Erinnerung gebracht werden. Statt dessen verweisen wir auf den anderen Meister in der Instrumentation, auf Beethoven. Wie jedes Instrument, das er in seinen Chor zog*, ward ihm auch die Oboe zu einem beseelten Wesen, zu einer wirklichen Person von spezifischem Charakter in seinem Drama, nimmt die Stelle ein, die ihr gebührt und von Niemand sonst eingenommen werden kann.

Dies spricht sich recht vollständig im dritten Zwischenakte zu Egmont aus. Klärchen hat ihr Wort und Wesen —



(übrigens in *A*dur) hinausgesungen aus der übervollen heissen Brust, das herbsüsse Mädchen in die weite kühltheilnehmende Welt, in der es allein steht. Und nun braust das Orchester, der Chor mitfühlender Geister, auf und Klärchens Bild erscheint gleich einer feenhaften Fata morgana. Wer könnte hier eintreten, als die Oboe? sie fasst den Liedesschluss, phantasiert auf dem innigen »Allein!« weiter —
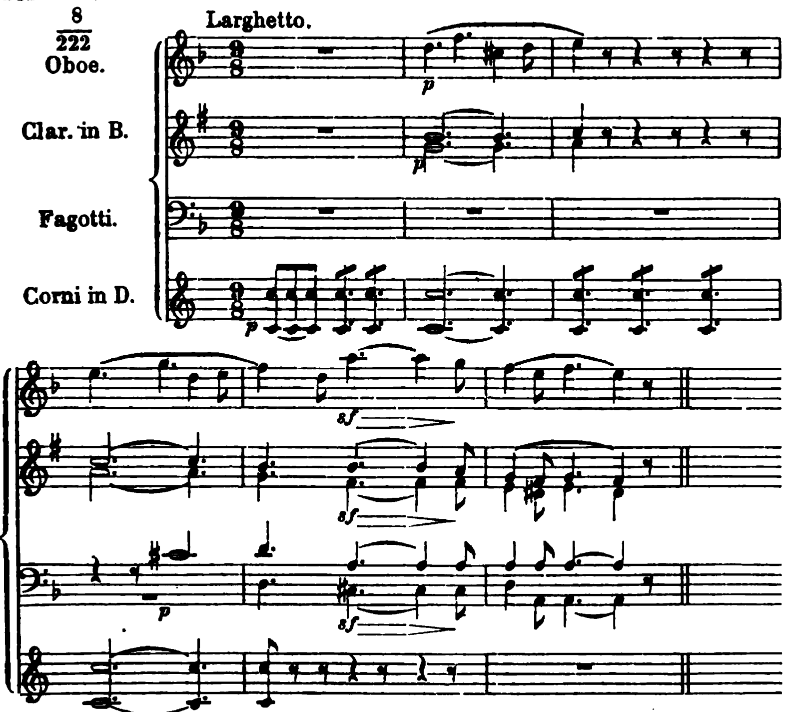
* L. v. Beethoven, Leben und Schaffen (vom Verf.) giebt überall davon Kunde.



und weilt sinnend, während das gutmüthige Fagott und die harmlose Flöte das »Glücklich allein ist die Seele...« nachseufzen und nachsingen, — und träumt dann weiter den endlosen Traum einsamer Liebe. Das geht weit, weit hinaus; was fliegt nicht dem still und aufgeregt arbeitenden Mädchenherzen vorüber! lange Blicke des Staunens in unberechenbare Weiten und Gesichte, tändelnde Heiterkeit, Seelenschmelz und Klage, die mit Muthwillen traumschnell wechselt, — und daneben, vertrauenvoll wie Eidhelfer, Flöte und Fagott und das stützende Orchester (mit den wohlabwägenden Bässen zu Anfang des Allegretto) Zug um Zug ein Lebensbild in Fülle und Wahrhaftigkeit.

Man muss erst das Körperliche des Instrumentes und dann sein dichterisches Dasein studieren.

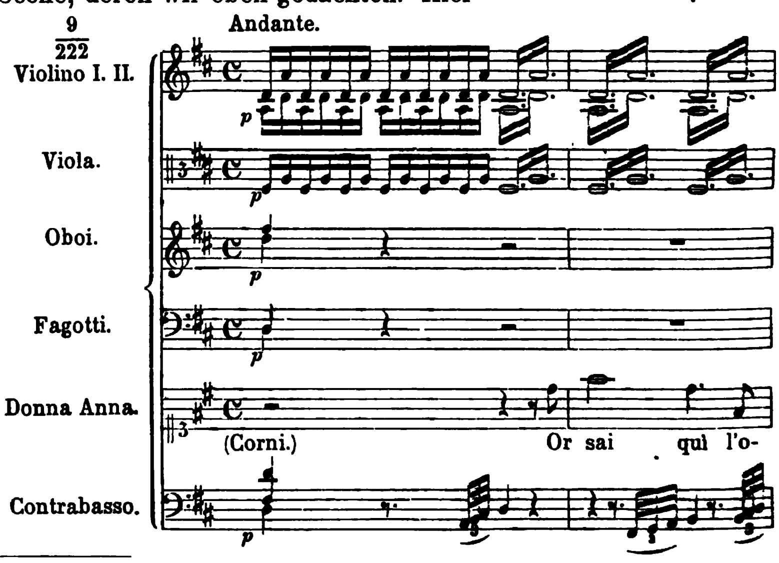
Noch einen Satz führen wir aus demselben Werk auf, den, der Klärchens Tod so bitter und so süss bezeichnen soll. Dies* —
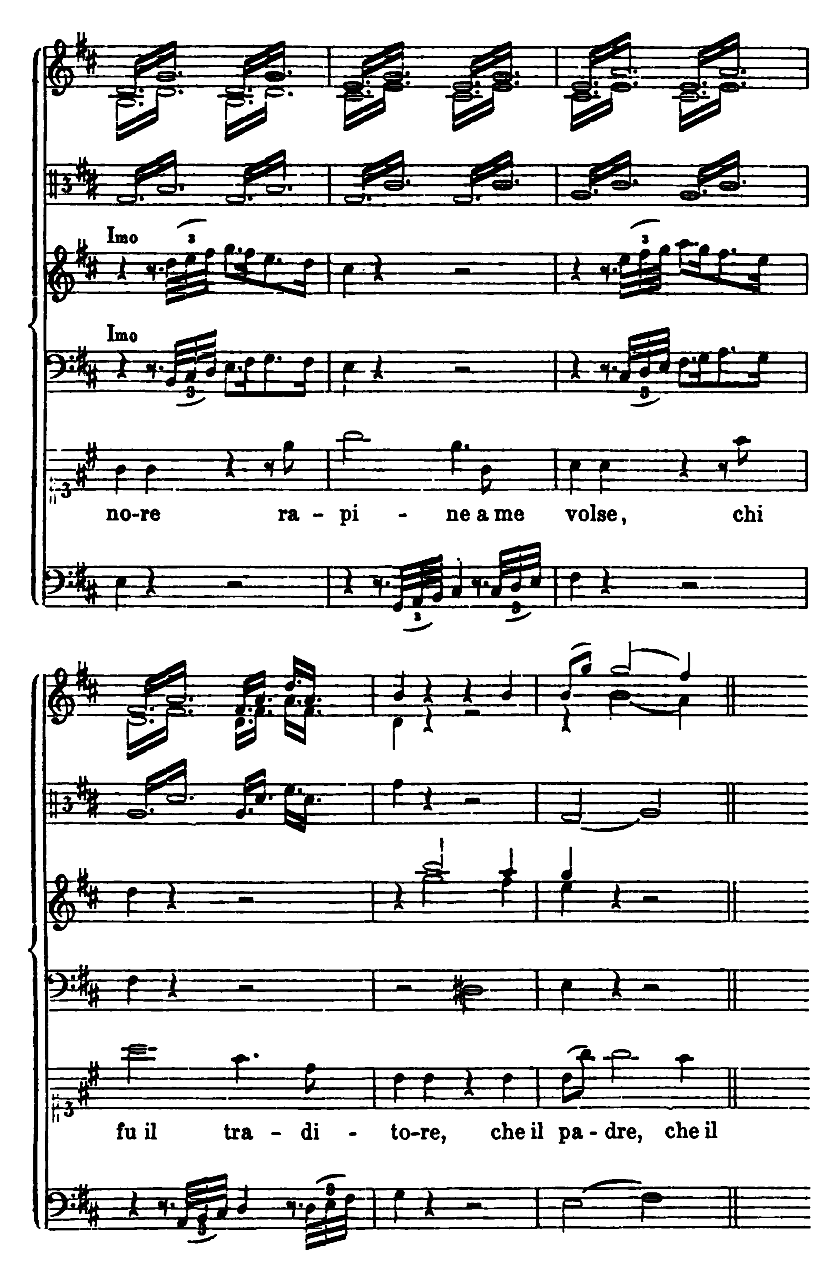


* S. 186 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.

ist der Anfang des tief innigen Satzes, der wenigstens andeuten möge, wie die Oboe hier verwendet und geführt ist. Es versteht sich übrigens von selber, dass mit der blossen Wahl des rechten Instrumentes oder aller geeigneten Instrumente nur erst eine Bedingung des Gelingens erfüllt ist, dass damit gleichsam erst die Hauptfarbe festgesetzt oder die Palette gemischt ist und es nun noch auf den Gebrauch, — auf den melodisch-harmonischen Inhalt, auf die Führung der Instrumente u. s. w, ankommt. Allein ohne jene erste Bedingung werden auch die anderen nicht befriedigen.

Dies scheint uns, mit aller Ehrfurcht vor dem grossen Meister sei es gesagt, denn der Wahrheit und Lehrerpflicht gebührt noch grössere! — bei der Arie der Donna Anna im ersten Akt des Don Juan* von Mozart der Fall. Betrachten wir die Singstimme und den melodisch-harmonischen Inhalt, kurz den ganzen geistigen Gang dieser Komposition, so finden wir Alles grossartig, mächtig, zuletzt bis zum Heroischen sich aufschwingend, und damit dem Charakter der edlen, tödtlich beleidigten Tochter — so wie er bis hierhin und fast überall gezeichnet ist — durchaus gemäss, der Situation durchaus entsprechend. Nur die Instrumentation wissen wir mit dem sonstigen Inhalt der Arie nicht zu vereinen; sie scheint theilweise zerstreut und dadurch geschwächt, ja kleinlich, der grossartigen Führung der Singstimme und — des Basses gegenüber. Dies dürfte namentlich von der Oboe gelten; sie ist ebenfalls hier angewendet und möchte allerdings unentbehrlich gewesen sein; allein dann musste sie in grossartige Wirksamkeit gesetzt werden, in einem hohen Sinne, wie in jener Gluckschen Scene, deren wir oben gedachten. Hier —
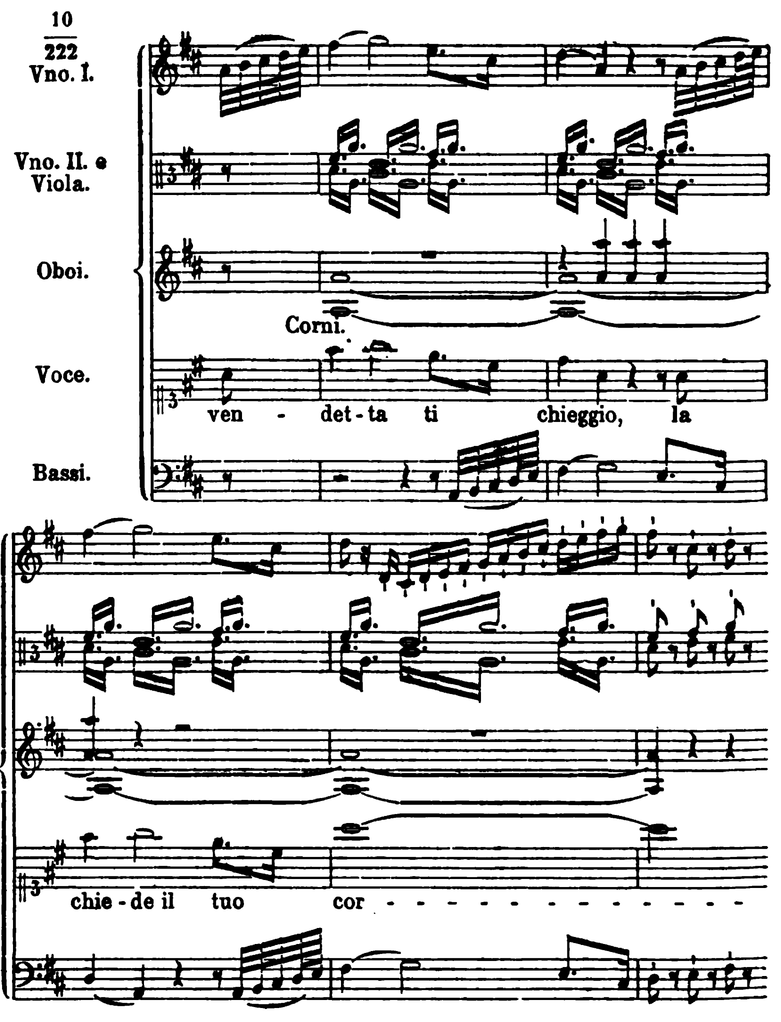


* S. 175, Th. I der Breitkopf-Härtelschen (älteren) Partitur; Nr. 10 der Sätze.



sei wenigstens der Anfang gegeben. Oboe und Fagott — also ist schon nicht die reine Oboewirkung erzielt — bilden kleine Zwischensätzchen zwischen den Abschnitten der Gesangmelodie, die
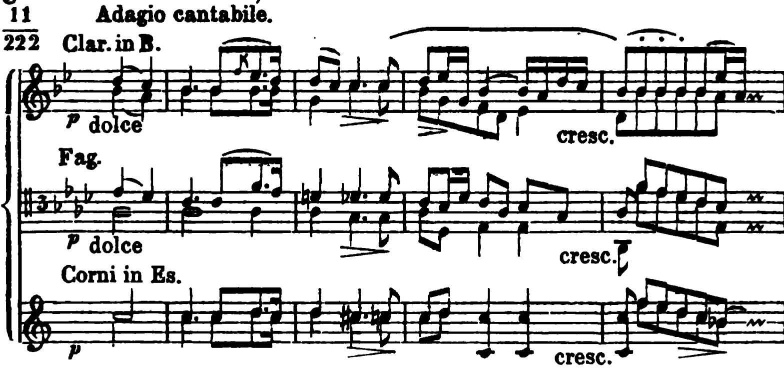
in ihrer Kürze nicht von tiefergreifendem Inhalte sein können und doch für blosse Ausfüllung durch die Vordringlichkeit des Oboeklanges zu wenig Leichtigkeit und Anspruchslosigkeit haben. Im siebenten Takte tritt die zweite Oboe zur ersten, aber wieder nur zu einer schnell vorübergehenden Wirksamkeit. Gleich darauf stürzen sich Geige und Bass in grossartigem Wurfe —



in den Racheruf — und wieder treten die Oboen mit einem kurzen Zwischensatze (dem viermaligen *a*) ein. Vielleicht liegt es in dieser Behandlung des Hauptsatzes, wenn die Arie — eine der grossartigsten und charaktervollsten des unsterblichen Meisters

— sich bei den Sängerinnen und im Publikum mindere Gunst errungen zu haben scheint. Sie ist der Wendepunkt im Charakter der Anna und einer der entscheidendsten im Drama; aber es hat uns immer geschienen, als wenn sie sich bei den Hörern nicht als solcher geltend mache. Der Mittelsatz, mit dem tiefgefühlten Dialog von Bratsche, Fagott und Oboe, würde ebenfalls zu voller Wirkung kommen, wenn sich der Hauptsatz in der Instrumentation so grossartig, wie seine Zeichnung ist, hätte gestalten wollen.
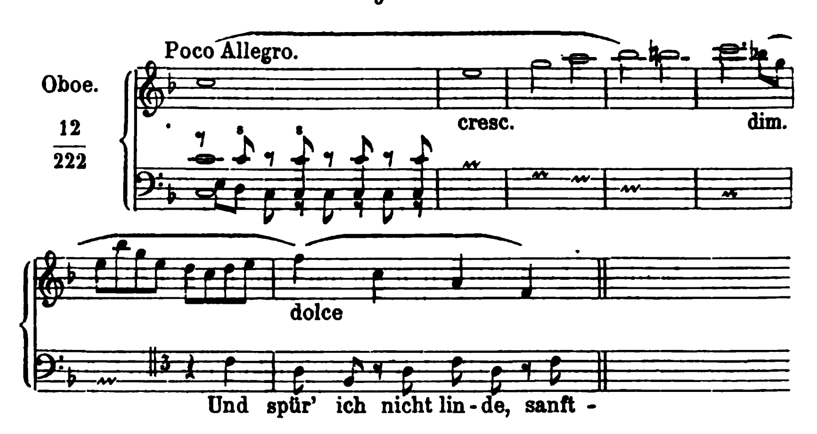
Zum Schlusse kommen wir noch auf eine für die Oboe merkenswürdige Komposition, die Scene des Florestan, in Beethovens Fidelio. Florestan befindet sich im Kerker, ein Opfer seines Freiheitsmuthes und gewalthaberischer Tücke, erkrankt, fieberhaft aufgeregt von geistigem und körperlichem Leide. Bei der Erinnerung an seines »Lebens Frühlingstage«, an sein Glück, sind es die quellenden, weichen, wohligen Klarinetten, die den Grundklang für die Instrumentation angeben. Sie leiten, unterstützt von Fagotten und Hörnern*, —



ein und nehmen am ganzen Adagio warmen Antheil. Im Allegro, wenn der von allen Verlassene, Aufgegebene in fieberischer Vision sich von »linder, sanftsäuselnder Luft« umweht fühlt, sein Grab sich ihm erhellet, ein Engel, »Leonoren so gleich, im rosigen Duft« tröstend sich ihm zur Seite stellt«, — da kann es wieder nur die Oboe sein, die in ähnlichem Sinne, wie in jener Gluckschen Iphigenienscene und der Bachschen Tenorarie, den Grundklang giebt, im Instrumentale die Hauptpartie übernimmt. Dies geschieht im grossartigsten Zuge**, —

* S. 339 (Akt 3) der französischen Partitur; auf dem letzten Takte setzt das Streichquartett ein. Dieser Satz war in der zweiten und dritten Ouvertüre vorbereitend eingeführt; Beethoven hat beide (vielleicht, weil die erste ihm Längen zu haben schien, vielleicht, — weil sie vom Publikum nicht aufgefasst wurden) zum Opfer gebracht.

** S. 342; Geigen, Bässe und Hörner schlagen, wie oben angedeutet, Achtel an, die Bratschen halten aus.



und es musste, nach dem Inhalte der Scene, vorzugsweise die höhere und feinere Tonlage des Instrumentes zur Geltung kommen. Wie tief empfunden und nothwendig das ist, bedarf nach dem Vorhergegangenen keiner Erörterung. Wohl aber eine Folge davon.
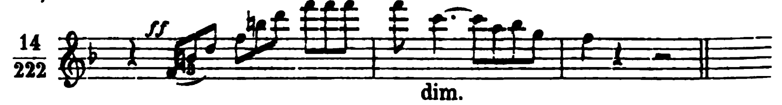
Der Faden der Komposition leitet nämlich die Oboe bis in ihre höchsten Regionen, zweimal* —



zu den Worten

»Der (Engel) führt zur Freiheit,
Zur Freiheit in's himmlische Reich!«

dann noch einmal zum Schluss**, — als Nachhall zu diesen Worten, —



worauf das Streichorchester allein, in ohnmachtähnlichem Schlummer hinsinkend, schliesst.

Diese wiederholten Angaben des hohen *f*, — eines schon an sich bedenklichen Tones, — sind sehr misslich und verunglücken selbst guten Oboisten nicht selten; der Ton bleibt aus oder schlägt um.

Dem ungeachtet würden wir nicht wagen, Beethoven einen Vorwurf zu machen. Seine Auffassung des Momentes ist tief und grosssinnig, die Wahl der Oboe nothwendig, ihre Führung durch

* S. 345; das Streichquartett vibriert in Sechszehnteln und liegt hoch, bis zum zweigestrichenen *g*, *a*, *b* reichend.

** S. 347; das Streichquartett geht nur bis zum zweigestrichenen *f*.

und durch folgerichtig, jene Stelle — schwer, gefährlich, aber nicht unmöglich. Wem ziemt es mehr als dem Künstler, für seine Idee zu wagen? und wo sind die Erfahrungen häufiger als in der Musik, dass das, was eben erst für schwer, ja für unausführbar galt, in einer späteren, oft nahen Zeit ausführbar, sicher, ja leicht gelingt? Unsere Meinung — ein Mehreres kann sich Niemand in solchen Dingen beimessen — ist diese. Das wahrhaft Unmögliche soll und kann kein Komponist fordern. Das Schwierige und Gefährliche soll er vermeiden, wo und so weit es irgend möglich ist ohne Untreue gegen die Idee des Kunstwerks. Wo aber ein wichtiger und wesentlicher Gedanke es fordert, da soll der Künstler selbst vor dem Schwierigsten nicht zurücktreten. Sehen wir Virtuosen aller Klassen an technische Kunststückchen monatelangen Fleiss verschwenden, so wird es auch niemals an rechten Künstlern fehlen, die einer tiefen Idee des Komponisten — wenn sie sie nur erst erkannt haben — Fleiss und Treue widmen.
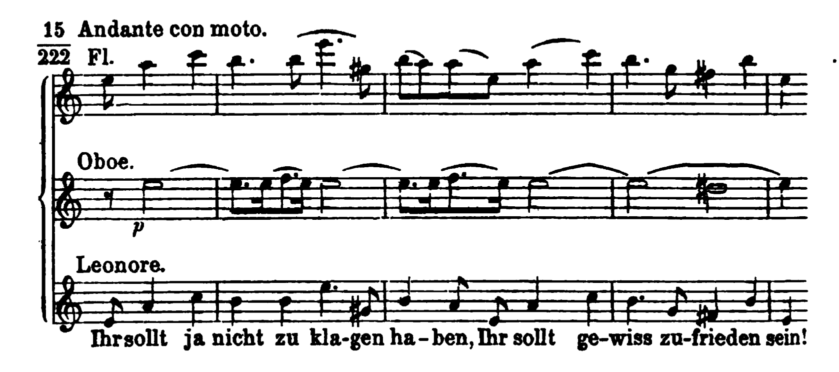
Aber der Anfänger in der Instrumentation soll sich das Recht zu Wagnissen und Ansprüchen erst erwerben durch sorgfältiges Studium des den Instrumenten Zusagendsten.

Wir kehren noch einmal zu Beethoven zurück. Die Nothwendigkeit der Oboe wird keines weiteren Beweises bedürfen, auch das Emporstreben der von ihr geführten Stimme nicht. Aber hätte nicht, wenn nicht durchaus, doch bei den schwierigen Stellen, ein anderes Instrument an ihre Stelle gesetzt werden können? — Die Violine ist im Streichquartett unentbehrlich und würde nicht vornehmlich hervortreten, geschweige diesen spezifischen Charakter der Oboe ersetzen können, der schon bei Gelegenheit der Bachschen Sätze zur Sprache gebracht ist. Die Klarinette würde das hohe *g* (*f*) sicherer, aber gewiss mit einem ganz falschen Ausdrucke geben, sie würde — in der Mittellage weich, dann sentimental anschwellend, üppig, in der höchsten Höhe gellend — nirgends die Mahnung an einen Aufschwung über dieses Leben im Kerker gewesen sein. Die Flöte würde den Satz, wie wir ihn in Nr. $\frac{13}{222}$ und $\frac{14}{222}$ vor uns haben, auf das Leichteste herstellen, aber ihr würde darin aller Aufschwung der Seele, alle Innerlichkeit, alle Selbstgewissheit mangeln, die in der Stimme der Oboe spricht und aus ihr in uns übergeht.

Es giebt dafür einen schönen Beweis; Beethoven selbst hat ihn geführt. Wenn nach jener Scene Leonore (verkleidet als Fidelio) mit dem alten Kerkermeister das Grab gräbt, dass (ihr unbewusst) den Gatten aufnehmen soll, dann wird ihr mild wie Honig fliessender Gesang* von der kindlich unschuldigen Flöte —

---

* S. 353.
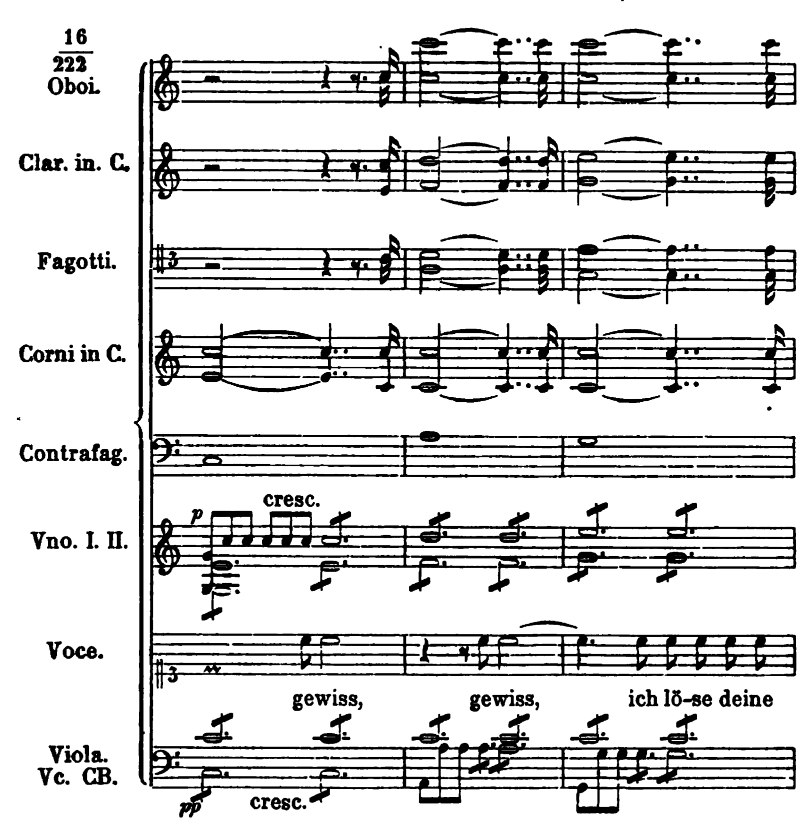


begleitet und die Oboe zieht mitempfindungsvoll ihre Töne darunter, während die erste Violine eine Oktave tiefer die Flöte unterstützt und die übrigen Streichinstrumente (zum Theil figurierend) mit Fagotten und Hörnern die Harmonie bilden. Und diese tief verstandene charakterwahre Behandlung beider Instrumente geht durch das ganze Duett und noch durch das anschliessende Terzett (mit Florestan), wie denn überhaupt beide Sätze für charakteristische und seelenvolle Behandlung der Blasinstrumente musterhaft sind bis auf den letzten Takt und in jeder Note. Namentlich aber erläutern sich förmlich die beiden oben hervorgehobenen Stimmen, Flöte und Oboe. Die schüchterne, bang schmeichelnde Leonore konnte nur von der Flöte geleitet werden, die fieberhafte Vision nur von der Oboe die Stimme leihen; in Florestan ist kein Friede, sondern Exaltation, in Leonore ist noch keine Leidenschaft, kein Pathos, denn noch hat sie den Gatten nicht erkannt und weiss nicht, dass sie ihm das Grab gräbt und ihm die Labung reicht. In dem einzigen und einzig schönen Augenblicke, wo sie sich edler und höher erhebt: —

> Wer du auch seist,
> Bei Gott, du sollst kein Opfer sein!
> Gewiss, ich löse deine Ketten,
> Ich will, du Armer, dich befrein.

treten die Flöten zurück und bei dem »Gewiss, gewiss« intonieren, heiss und voll eindringlicher Entschiedenheit, die Oboen* —

---

* S. 363.



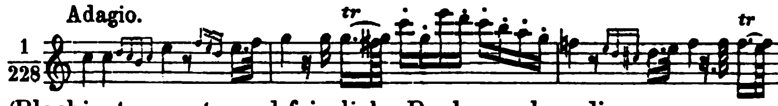
hoch über allen Bläsern, über dem Streichquartett und der Singstimme und geben damit wieder dem ganzen Satze ihre eigene Grundfarbe.

K.

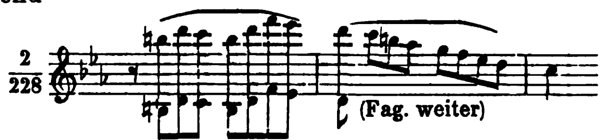
Zur Charakteristik der Flöte und Pikkelflöte.

Zu Seite 202.

Was wir S. 159 vom Charakter der Flöte gesagt, findet zu viel Bestätigung in den Partituren der Meister und ist zu leicht dem blossen Hinhören auf das Instrument zu entnehmen, als dass es umständlicher Nachweise bedürfte. Es ist das Instrument der heiteren, harmlosen Unschuld, hell und freundlich und jeder Leidenschaftlichkeit unzugänglich wie das blaue Kinderauge. Man höre die Flöte im kindlichen Spiele des Prüfungsmarsches in Mozarts Zauberflöte —

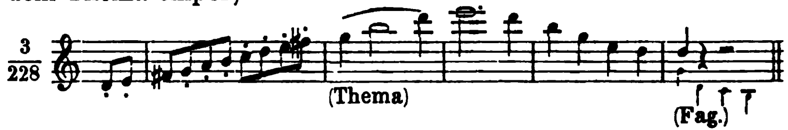


(Blechinstrumente und feierliche Pauken geben die sparsam vertheilte Unterlage), oder in der Ouverture, hoch über dem Fagott schwebend —



und doch innig mit ihm verschmolzen, um sich ihr Bild für immer einzuprägen.

Hier trat dies Bild klar und ganz der Aufgabe gemäss hervor. Seltsam wiederholt es sich in der dritten Leonoren-Ouverture Beethovens. Hier hebt sich im zweiten Theile die Flöte zu dem Thema empor, —



das zu Anfang des Satzes die Violinen wie auf Adlerfittigen emporgetragen hatten, und spielt lange, weithin, mit dem Fagott duettierend, in kindhafter Unbewusstheit damit, ganz ihrem Charakter gemäss, wenngleich die Gehörigkeit oder Nothwendigkeit dieses Satzes für die Idee des Ganzen kaum nachzuweisen wäre*. —

Die Pikkelflöte gehört wie die Oboe — und noch mehr wie sie, wegen ihres schwer mit anderen Organen verschmelzenden Wesens und zugleich wegen ihrer entlegenen Tonhöhe zu den mit besonderer Sorgfalt zu behandelnden Instrumenten. Wenn es nur darauf ankommt, lauten und eindringlichen Massenschall zu erlangen, so ist freilich keine Schwierigkeit vorhanden; man setzt, wie in Nr. 224 und 225 gezeigt worden, die Pikkelflöten über alle Instrumente zur Verdoppelung der Flöten oder statt derselben, wie in Nr. 226. Dies ist die Weise der gewöhnlichen Militärmusik und der nach ihrer Manier gebildeten Harmoniemusik für alltägliche Unterhaltung in Gärten u. s. w. In eigentlichen Kunstwerken aber kann dies nicht durchweg genügen. An Militärmärschen selber, — die aber integrierende Theile eines höheren Kunstwerkes sind, haben wir in Nr. 227 und 228 schon ein anderes Verfahren gesehen. Da traten die Pikkelflöten an die Stelle der grossen Flöten; diese oder Terzflöten hätten für den Tonge-

---

* Wie tiefbedeutend Beethoven anderwärts und häufig die Flöte verwendet, kann in dessen Biographie (vom Verf.) nachgelesen werden.

halt ausgereicht. Der Komponist forderte also von den Pikkelflöten nicht blosse Verstärkung, sondern eine andere Färbung. Er wollte härteren, grelleren Klang, der an das Militärische erinnern sollte. So braucht er im dritten Zwischenakte zu Egmont* zum Marsch die Pikkelflöte, die er bis dahin hatte schweigen lassen, — und auch da erst zum Forte. So spielt sie sogar in Klärchens Soldatenliede** neckisch munter mit, weil hier Soldat gespielt wird, tritt aber in der Ouverture erst im Schlusssatze bei dem höchsten Jubel des ganzen Orchesters ein, der den Reiz der Freiheit vorbedeutet und bei Egmonts letzten Worten sich mächtig und prophetisch wiederholt***. Auch in Beethovens *C*moll-Symphonie findet die Pikkelflöte erst im letzten Satze, im triumphierenden Finale †, ihre Stelle, ebenso in der Pastoralsymphonie im vierten Satze (Gewitter, Sturm), und auch da erst spät ††, kurz vor dem heftigsten Schlage, zu dem die bis dahin versparten Posaunen eintreten.

Diese Anwendungen sind indess leichter zu fassen; entweder schreien die kleinen Flöten im Tumult aller Instrumente mit, oder — was das Geistreichere und geistig Wirksamere ist — sie werfen klug gesparte Blitze in die Masse des Orchesters und erhöhen damit den Glanz, wie Schlaglichter ein Gemälde. Schwerer zu fassen ist die isoliertere Anwendung dieses Instruments in seinen tieferen Lagen. Der noch nicht sichere Instrumentist kann da bald zu wenig thun, — nämlich das Instrument in die schlechthin unwirksame tiefe Tonlage führen, bald sich von den Ausführenden zu dem entgegengesetzten Fehler bereden lassen. Denn der Ausführende (das begreift sich) hat vor allen Dingen sein Instrument im Sinne, will damit gehört und möglichst gehört sein, ist aber nicht immer in der Lage, die Wirkung im Ganzen zu ermessen. Der Pikkololbläser wird also gern die höhere Lage (etwa vom zweigestrichenen *a* — in Noten — an) und am unliebsten die tiefere (etwa vom eingestrichenen *g* oder *a* an) haben, weil hier sein Instrument nicht hervortreten kann wie in jener, und weil er meint, dass dergleichen Lagen ebenso gut oder besser von der grossen Flöte vertreten werden.

In Bezug auf Ton und Schallkraft ist dies anzuerkennen. Allein auf der anderen Seite darf nicht aus der Acht gelassen werden, dass die Klangverschiedenheit den Komponisten bestimmen kann, die Pikkelflöte da zu gebrauchen, wo dem Tongehalte nach die grosse ausreichen könnte.

---

* S. 104 und 114.
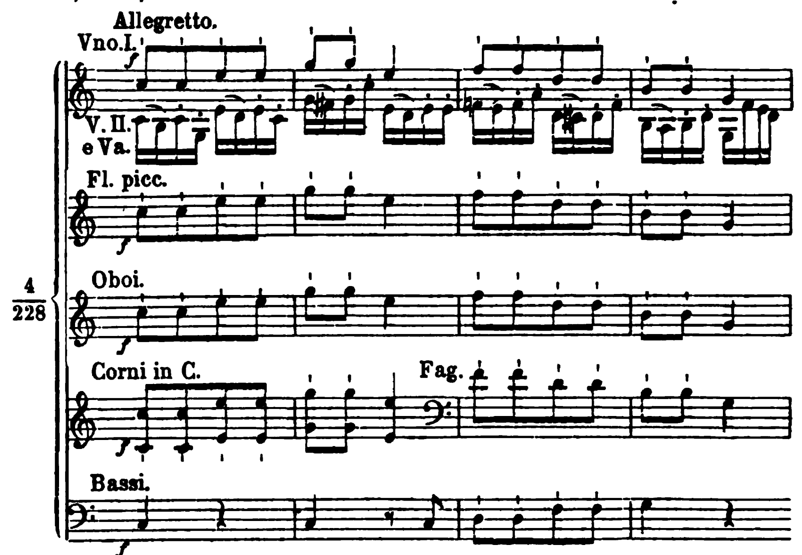
** S. 37.

*** S. 156.

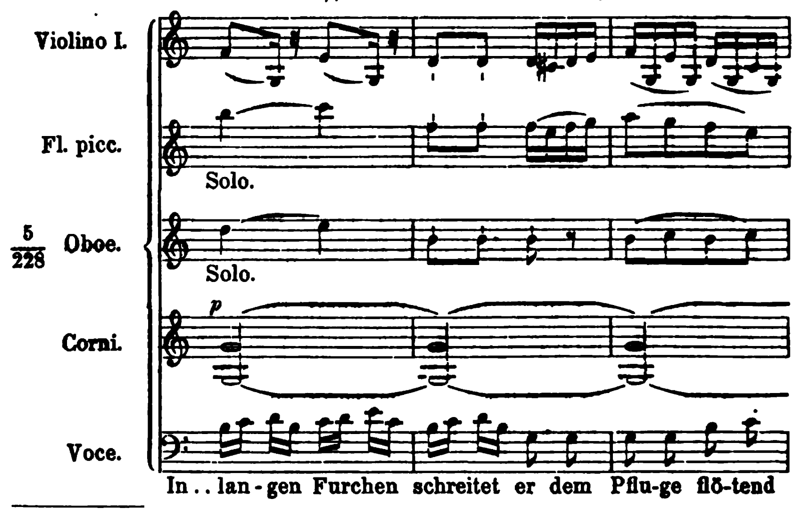
† S. 120 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

†† S. 133 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

Ein Beispiel giebt uns Haydn in seinen Jahreszeiten, in der Arie, die die Arbeit auf dem Felde schildert*). Haydn hat zu derselben ausser dem Streichquartett *C*-Hörner, Fagotte, Oboen und eine Pikkelflöte, die den zweiten Satz der Hauptpartie einleitet, und, wie man hier —
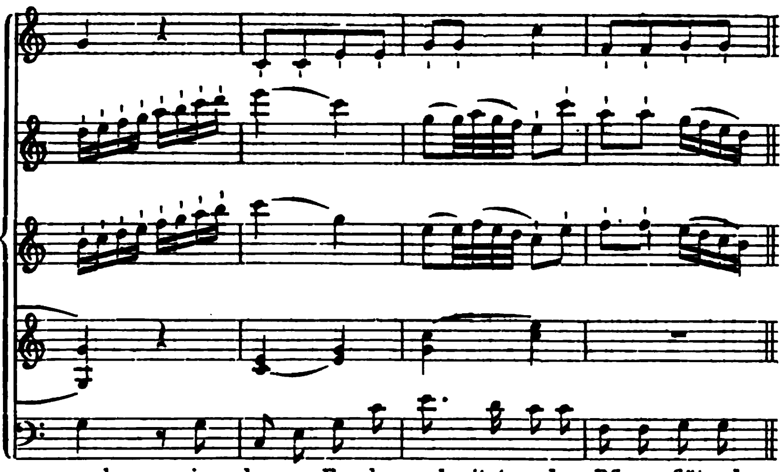


sieht, in der mittleren Lage auftritt, auch meistens in derselben bleibt. An zwei Stellen**), namentlich in dieser, —



* S. 54 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.
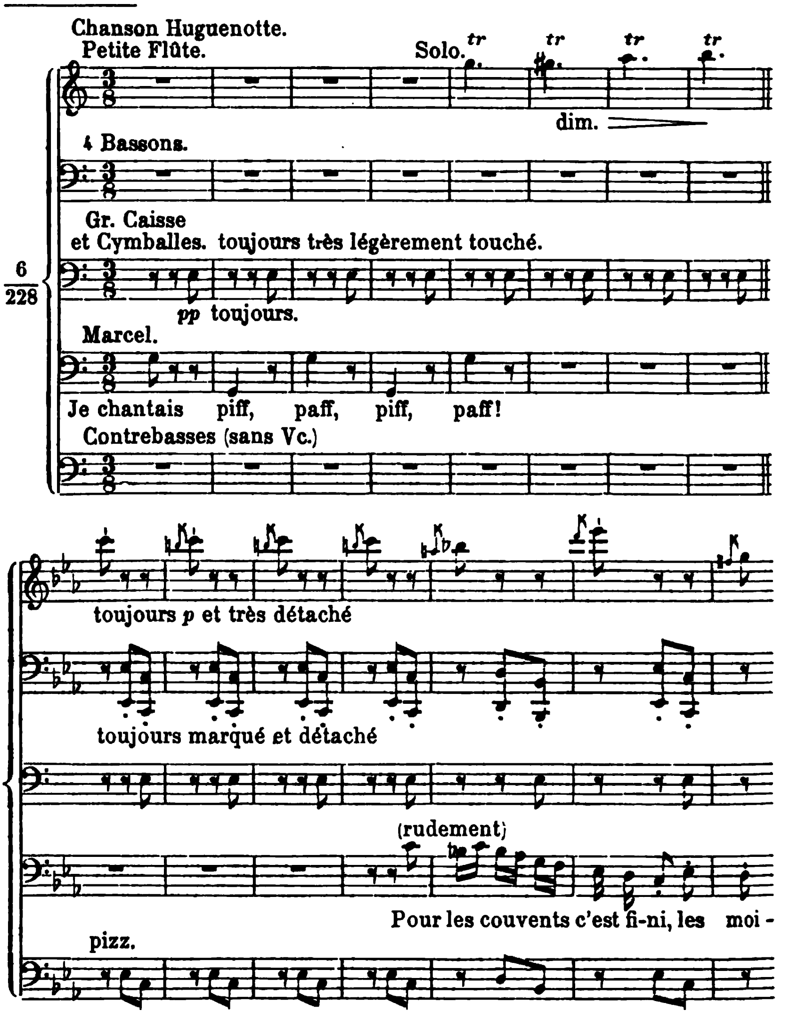
** S. 57 und 63 daselbst.



überschreitet die kleine Flöte das Tongebiet der grossen; aber dies ist weder der Harmonie, noch der Stimmlage wegen nöthig, die grosse Flöte könnte diese Stellen in ihrer Weise (wie die Noten geschrieben sind, nicht wie sie die Pikkelflöte, eine Oktave höher, giebt) nehmen. Es war also zunächst der Klangcharakter, der den Komponisten bestimmte. Er wollte den gedrängteren, prallen Klang des Pikkolo, um dem ländlichen Bilde seine Lokalfarbe zu geben; und das hätte ihm die grosse Flöte selbst in derselben Tonlage (z. B. bei $\frac{1}{128}$) nicht gewährt. Uebrigens ist das letzte Beispiel eine von jenen reizenden Instrumentationen, deren Einfachheit, Durchsichtigkeit und Charakteristik bis jetzt nur Haydns Eigenthum geblieben. Mit einer Bescheidenheit, in die sich ein wenig Schalkheit zu mischen scheint, wählt der ewig jugendliche Greis wenig Instrumente*, — aber gerade die einzig treffenden, — und führt sie in solcher Weise, dass man keines weglassen, aber auch keines ohne Störung des Sinnes zusetzen kann. Im ersten Satze (Nr. ($\frac{4}{128}$) wird das Pikkolo von der ersten Geige, den Oboen und Hörnern (oder für diese dem Fagott) getragen, zweite Geige und Bratsche figurieren dieselbe Melodie, der Bass tritt auf das Einfachste entgegen; das Ganze ist zweistimmig, die kräftig unterbaute Pikkelflöte verschmilzt mit den anderen Stimmen, geht aber doch nicht in ihnen verloren, sondern theilt dem Zusammenklange ihre Farbe mit. Im zweiten

* Allerdings haben auch andere Komponisten sich bisweilen auf wenig Instrumente beschränkt; wir haben dergleichen Fälle schon von Seb. Bach und Meyerbeer angeführt. Der letztere braucht in seinen Hugenotten (S. 108 der Partitur) auch die Pikkelflöte sehr isoliert, — wir geben hier —
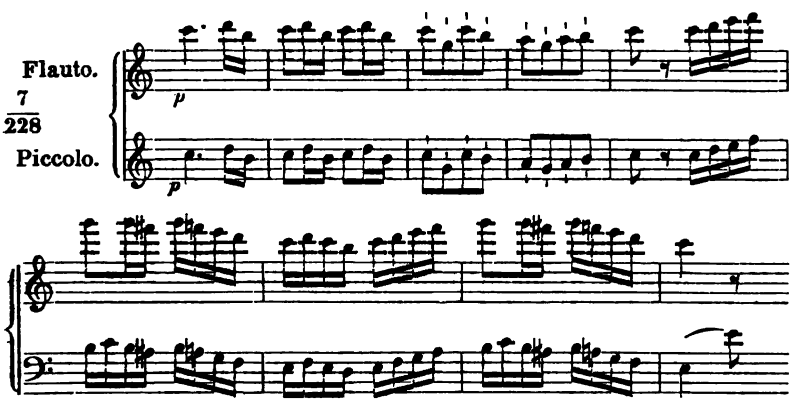
Satze (Nr. $\frac{5}{228}$), den man sich durch das Vorangehende vorbereitet denken muss, tritt das Pikkolo reizend nett, fein und etwas länd-
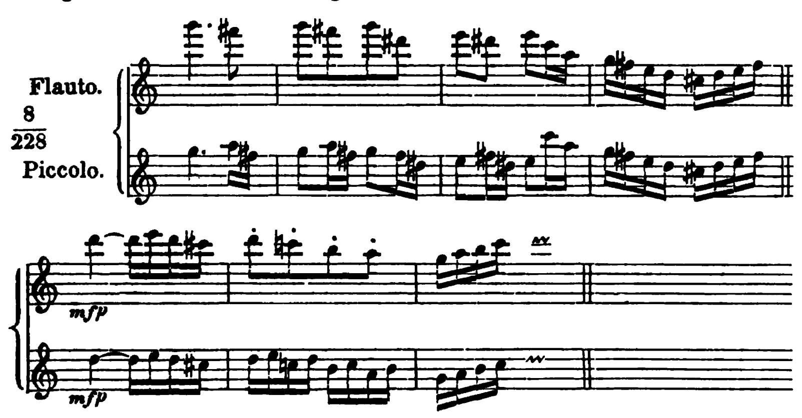


den Anfang der *Chanson Huguenotte*, die durchgehends so begleitet ist. Allein dergleichen ist ein geistreiches *apperçu*, eine Lokalfarbe, eben hier mit treffendem Humor gefunden und gesetzt, vielleicht nur hier, für den etwas wild (*rudement*) aufgeregten, herausfordernd höhnischen Kriegsknecht anwendbar. Dass die Instrumentation und zugleich die Zeichnung der Person hier in das Burleske streift oder dazu gehört, findet seine Begründung in der Oper und kann uns erinnern, dass selbst die extremsten Mittel an rechter Stelle recht sind. Mehr ist hier nicht zu lernen; nachzuahmen aber sind solche Spezialitäten am allerwenigsten. Dergleichen hat nur einmal Recht.

lich grell heraus und wird nur von der ebenfalls härtlichen und scharfen Oboe unterbaut; die erste Geige, meist auf der rauheren *G*-Saite, hilft den Hörnern tragen, der Gesang wirkt als Mittelstimme.

Ebenso treffend braucht Mozart das Pikkolo in dem Liede des verliebten Mohren in der Zauberflöte*. Auch hier ist es zunächst weder um letzte Schärfung grosser Massen, noch um hohe Tonlage zu thun; vielmehr beschränkt sich die Instrumentation auf Streichquartett, Fagotte, *C*-Klarinetten, Flöte und Pikkolo, und das letztere geht meistens, z. B. gleich zu Anfang, —



im Einklang mit der Flöte, der nur gelegentlich, — wie schon im vorigen Satze oder den folgenden, —



ein wenig modifiziert ist, um dem Gange beider Instrumente, und namentlich der Flöte, noch mehr Leichtigkeit zu geben. Auch um

* S. 206 der Partitur.

Verstärkung der Flöte war es **Mozart** nicht zu thun (sie wird von der ersten Geige und Klarinette unterstützt und ist der leichten Instrumentation und dem gleich anfangs vorgeschriebenen Piano allein gewachsen), sondern nur um jene Mischung des weichen Flötenklanges mit dem grelleren und spitzeren des Pikkolo, in der der feinsinnige Tondichter den Ausdruck der geheimprickelnden leichtfertigen Lüsternheit fand.

L.
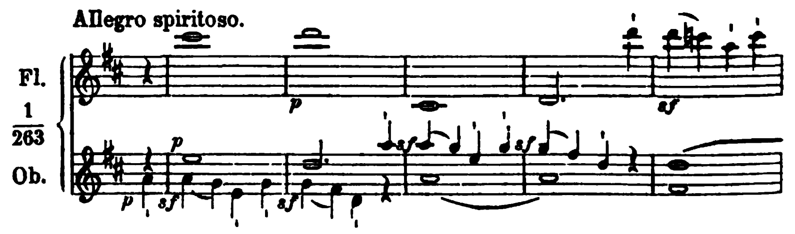
Fingerzeige; Vielerlei.

Zu Seite 246.
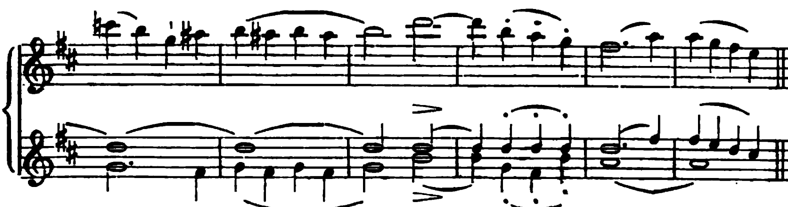
Am Schlusse der Lehre von der Harmoniemusik finden einige Beobachtungen gelegene Stelle, die den schon orientierten Jünger der Instrumentation in diese und jene Feinheiten oder Besonderheiten einweisen können. Sie wollen nur als gelegentliche Fingerzeige gelten und dürfen um so weniger auf Vollständigkeit Anspruch machen, als die Lehre doch selbst bei der grösstmöglichsten Ausbreitung das Partiturstudium nicht ersparen oder rauben dürfte, vielmehr nur dazu vorbereiten und darauf hinleiten soll. Da wir nur zerstreute Beobachtungen geben, — theils Bestätigungen zu dem bereits Aufgewiesenen, theils Neuanschliessendes, — so ist uns gestattet, gleich an das zuletzt (im Anhang K) Gegebene anzuknüpfen.

1.

Dort hatten wir einige feinere Kombinationen betrachtet, in denen wenig Instrumente dem Komponisten genügen konnten; besonders war dabei das kindlich zutrauliche Wesen **Haynds** in seiner Sinnigkeit und Liebenswürdigkeit hervorgetreten, mit dem er sich wenigen Instrumenten anzuvertrauen liebt. Einen gleichen Fall entlehnen wir seiner *D* dur-Symphonie, in der im Finale* die Flöte und zwei Oboen ganz allein diesen Satz —



* S. 52 der bei der Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur; Nr. 2 der zwölf Symphonien.



ausführen. Der Meister scheut nicht die harte Fülle der tiefen Oboetöne (Takt 2), da die Flöte günstig genug liegt, wirft kühn vertraut die Flöte unter beide Oboen gleichsam als Bass, und darf bei der Lage seiner drei Instrumente nicht fürchten, zu schwach und dünn instrumentiert zu haben. Eher könnte man ein zu vordringliches Wesen besorgen, wenn nicht unmittelbar vor und nach dem Satze das Orchestertutti (mit Trompeten und Pauken) in voller Macht gewirkt hätte. Diese besonnene Abwägung und dann dieses leicht hin- und herwerfende Spiel mit den Stimmen ist hier das Merkenswerthe; der Inhalt selber kommt nicht in Betracht, könnte nur im Zusammenhang des Ganzen gewürdigt werden.

Höchst anziehend ist in ähnlicher Beziehung das Ritornell, mit dem Weber in seiner Euryanthe (Akt 2, Nr. 14) Adolar in der festlich erleuchteten Säulenhalle des Königsschlosses einführt, vor der Arie

Wehen mir Lüfte Ruh',
Strömen mir Düfte zu.

Larghetto non lento.

2/263
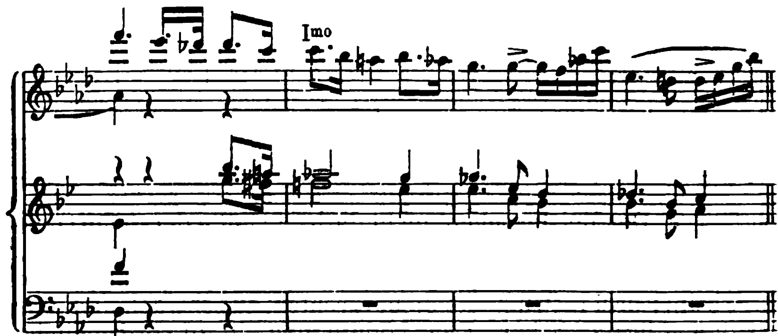
Flauti. dolce

Clar. in B. dolce

Fagotti.
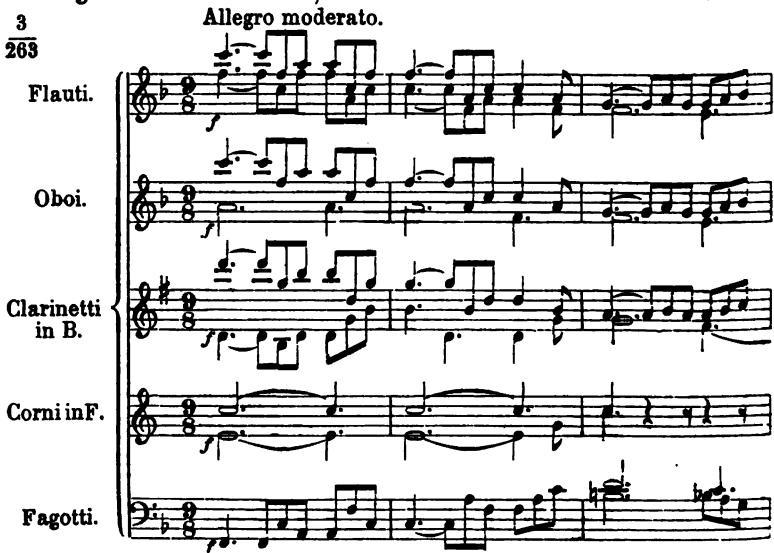
ten.
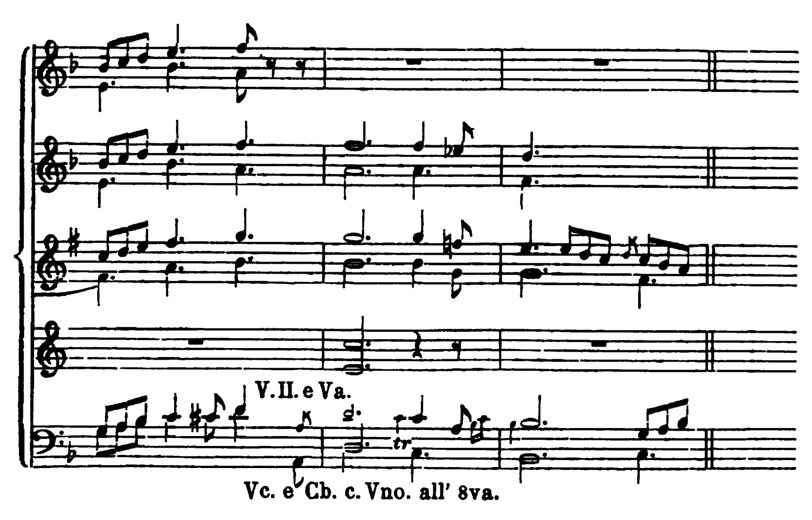
Soli.



Die luftigsten und verschmelzbarsten Blasinstrumente, Flöten und Klarinetten, — selbst ohne Hörner, die hier nicht frei hätten theilnehmen können, — genügen, in dieser heiteren süssdurchdufteten Atmosphäre die Träume und die Sehnsucht des Liebenden zu wecken und zu tragen. Nicht einmal eine Oboe (z. B. anfangs statt der zweiten Flöte) hätte ihre feinen, aber eindringend bestimmten Klänge in dieses luftige Schimmerbild einmischen dürfen, das erst durch den Zutritt der Fagotte festeren Halt und dunklere Färbung erhält. Der Anklang von Sentimentalität, der sich hierin und besonders in der Melodie des ersten Fagotts vernehmbar macht, der aber auch in den luftigeren Oberstimmen (Takt 3 der ersten Klarinette, Takt 7 und 9 der ersten Flöte) hervortritt, scheint uns nicht sowohl dem Grundgedanken des Satzes — und noch weniger dem Charakter der Flöte angehörig, als der künstlerischen Persönlichkeit W e b e r s, was hier nicht weiter zu erörtern ist.

Verwandt dieser Stelle ist eine zweite desselben Werkes zu Anfang des zweiten Finale, die nach einer Intrade der Pauken in *C*
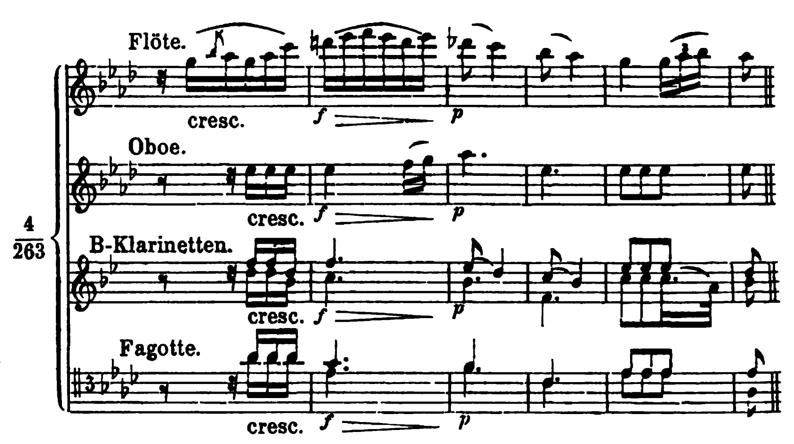




den Eintritt des Hofes in die Festhalle begleitet. Den dichterischen Tonsetzer bestimmte hier, wie durch die ganze Oper, die voll der geistreichsten Einzelzüge ist, der innerliche Anblick der duftenden, friedlich heiteren Provence, des Vaterlandes der Troubadoure. Hier hat sich das Königthum nicht mit starrem Kriegertrotz und gebieterisch strenger Pracht umgeben; man athmet die linden Lüfte der Liebe und Poesie. Schon im vorigen Satze ($\frac{2}{263}$) bedingte dies die Instrumentenwahl; so auch hier. Allein die Scene füllt sich, das Fest soll beginnen und ein vollerer Chor ist erforderlich; es treten Hörner als Füllstimmen auf, beide Fagotte vereinen sich im Einklange, den Bass zu führen, und nun dürfen auch die Oboen nicht länger säumen; die erste stärkt und schärft die Melodie, die zweite dient als Füllstimme, umhüllt und gemildert durch die feste Oberstimme, die Bewegung der zweiten Klarinette und der Fagotte und die Unterlage der Hörner. Bemerkenswerth ist der kecke Eintritt der ersten Klarinette auf dem hohen *d*; er giebt sogleich der Melodie die Vorgewalt. Der Oboenklang übrigens, gedeckt von Klarinette und Flöte, kann nicht vordringen, sondern verschmilzt mit jenen.

2.

Abgesehn von diesen Oboen, deren Klang von der Uebermacht der anderen Bläser verdeckt wird, dienen uns beide letzte Fälle als Beispiele von der Verschmelzung gleichartiger oder verwandter Instrumente (S. 215), während Nr. $\frac{1}{263}$ einen weiter nicht erheblichen Gegensatz verschieden klingender bringt. Bezeichnender ist schon dieser Satz —
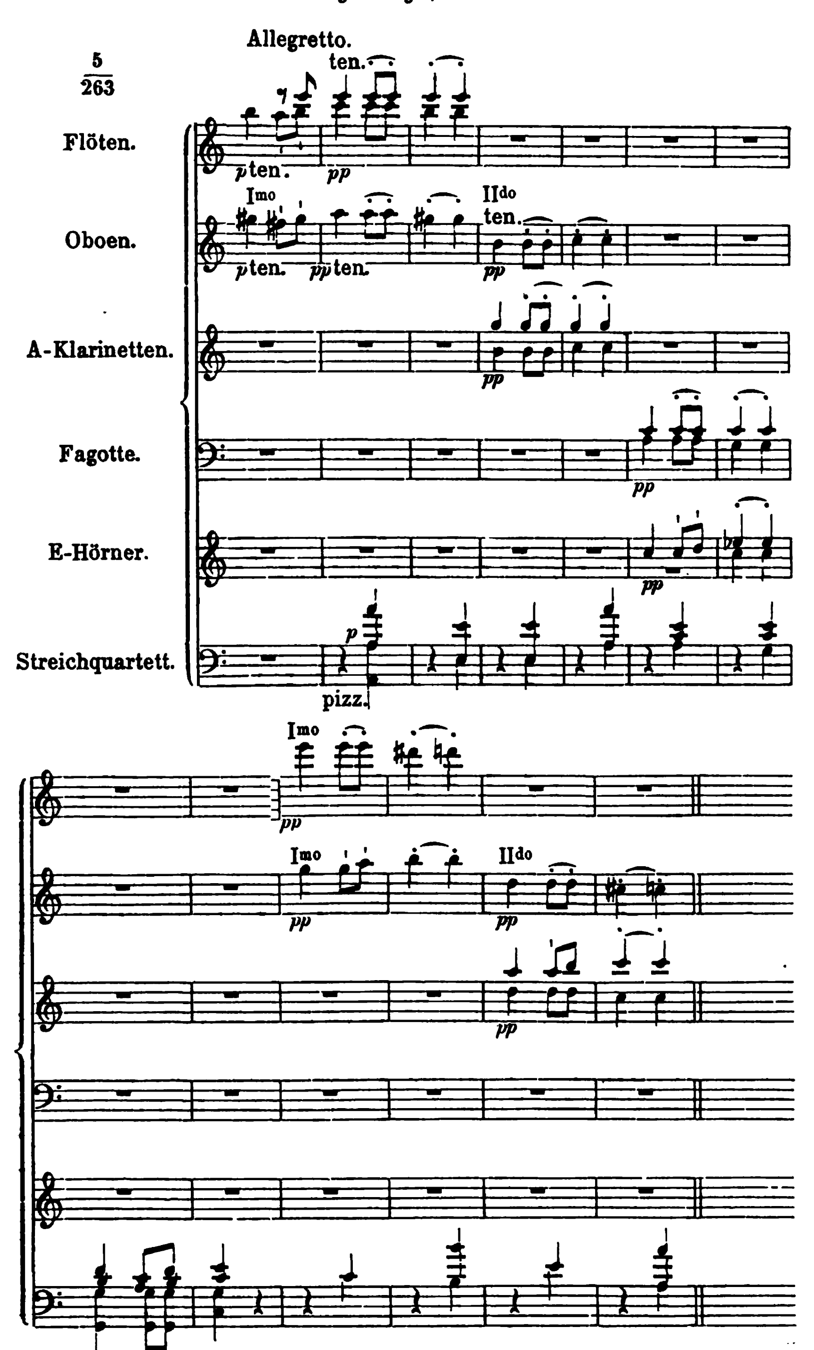


aus dem Andante* von Beethovens *C* moll-Symphonie. Hier macht sich die Oboe gegen die von Flöte und Klarinette verdoppelte Melodie geltend und verleiht dieser durch den Gegensatz höheren Reiz. Ohne Oboe würden die Oktaven der anderen zwei Instrumente als eine einzige blos verstärkte Melodie gelten; jetzt, getrennt durch ein fremdes Wesen, lassen sie ebenfalls ihre Klangverschiedenheit durchfühlen.

Statt vieler anderen Beispiele ähnlichen Sinnes entlehnen wir das letzte aus Beethovens *A* dur-Symphonie; es ist der unvergleichliche Schluss** des unsterblichen zweiten Satzes. — (Siehe das Beispiel $\frac{5}{263}$, folg. Seite)

Hier kann man an der Ablösung und Durchdringung der verschiedenen Blasinstrumente sowohl den Grundsatz von der Verschmelzung des Gleichartigen als von dem Gegensatz verschiedenklingender Instrumente (S. 115) beobachten. In den ersten Takten schärft die Oboe; sie könnte leicht die Melodie (in der zweiten Flöte) überwältigen, wenn nicht durch die erste Flöte der Flötenklang verstärkt würde. Wenn zum zweiten Mal Flöte und Oboe zusammentreten, klingen sie fein wie Glas in einander; die Flöte liegt zu hoch, um überwältigt zu werden, aber sie lässt sich durchdringen von der Oboe. Auch die Klarinetten werden geschärft durch die dazwischentretende Oboe; aber hier geben sie schon durch die Mehrzahl und beim zweiten Satze durch die günstige hohe Lage den vorherrschenden Klang. Dass die Fagotte sich dem Horn unterordnen, ist klar; beide bilden aber gegen einander wieder den schon früher (S. 143) besprochenen Gegensatz.
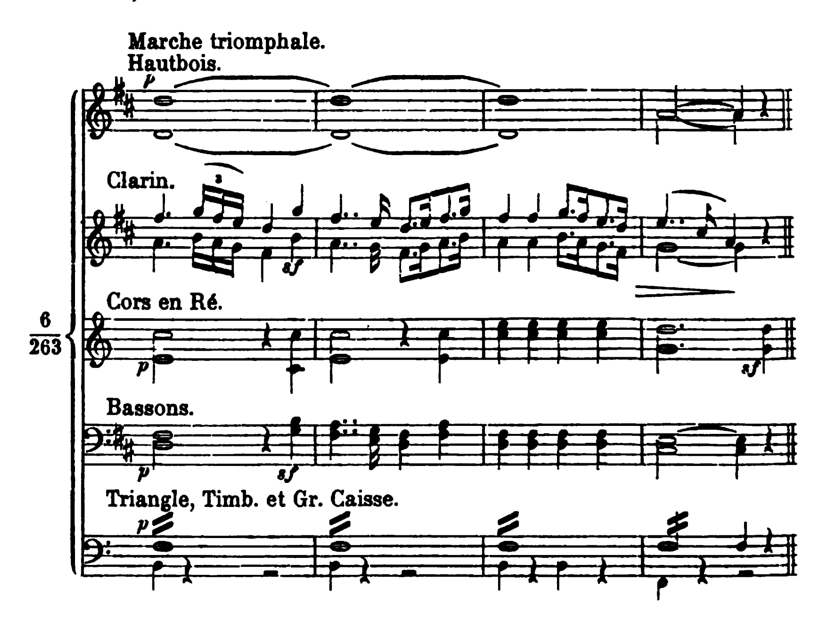
* S. 53 der Partitur. Einfacher ist der Satz schon S. 46 gegeben.

** S. 92 der bei Haslinger in Wien erschienenen Partitur, zweite Ausgabe in Folio.


5
263
Allegretto.
ten.
Flöten.
p ten.
pp
Imo
Oboen.
p ten.
pp ten.
IIdo
ten.
pp
A-Klarinetten.
pp
Fagotte.
pp
E-Hörner.
pp
Streichquartett.
p
pizz.
Imo
pp
Imo
pp
IIdo
pp
pp

3.
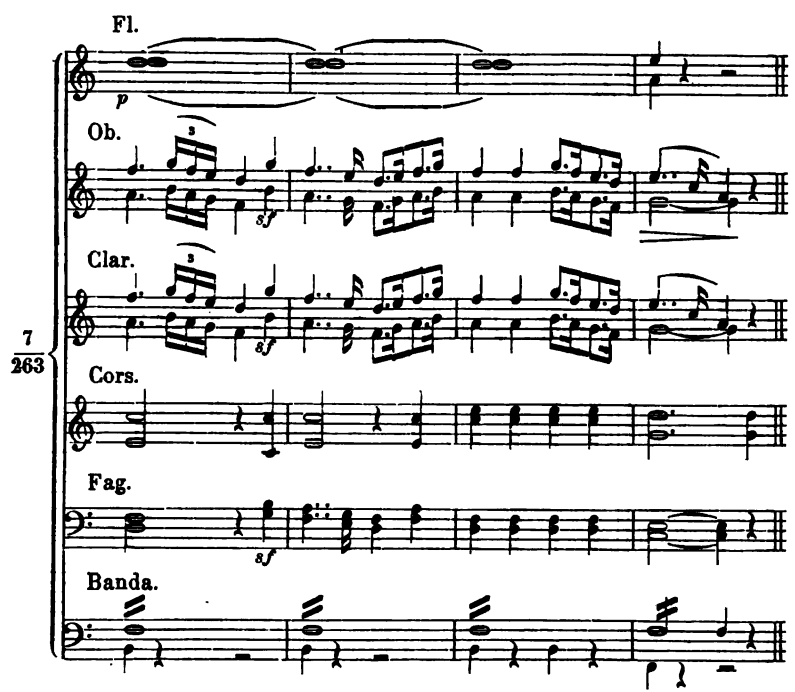
So gewiss die einfachste Setzweise der Bläser ihrer Natur am gemässesten ist und Zersplitterung in Nebenzüge hier mehr als anderswo nachtheilig wirken kann, so finden sich doch mannigfache Anlässe, über das Einfachere hinauszugehen; oft liegen dieselben (wte S. 229 und anderwärts schon gezeigt worden) im Satze selber oder in der Beschaffenheit der Instrumente, bisweilen aber auch in besonderen Intentionen des Komponisten. Wenn z. B. Spontini im ersten Finale der Vestalin den Triumphmarsch*) so —



(hinter der Scene) eintreten lässt, so ist nicht zu verkennen, dass die Oboen den Satz überdecken, ihn minder klar zur Geltung kommen lassen. Aber eben das war der Absicht des Komponisten gemäss, der den Triumphzug erst wie von fern und durch das Geräusch des zuströmenden Volkes heranklingen lässt**. Vier Takte weiter (die den Singstimmen auf der Scene und dem Streichchor gehören) erklingt derselbe Satz. Hier —

* S. 98 der bei Erard in Paris erschienenen Partitur.

** Günstiger für diese Intention wären Streichinstrumente gewesen; sie aber musste der Komponist für das Folgende aufsparen.
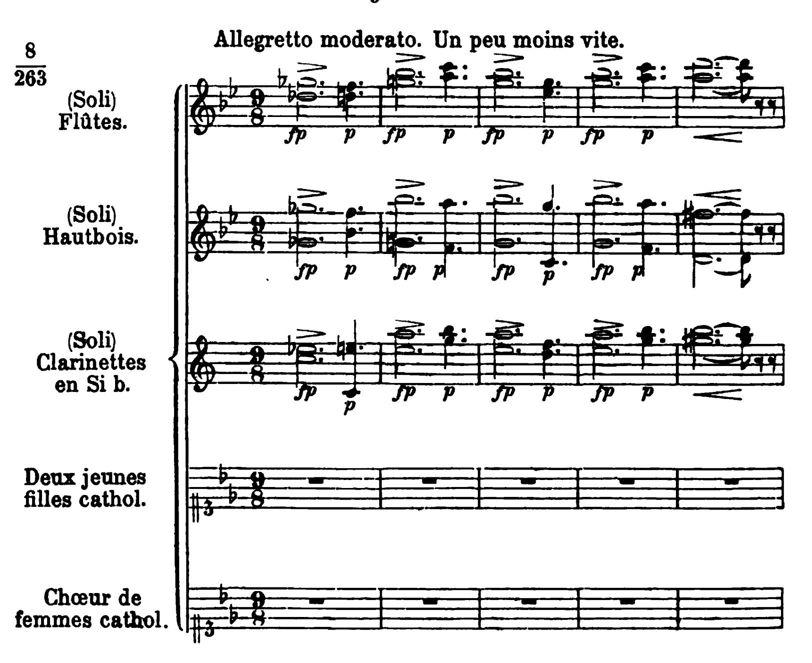


haben sich die Oboen mit den Klarinetten zu festerem Klange vereinigt und die Flöten treten — aber mit minderer Schärfe und Fülle — an die Stelle der Oboen. — Dass der Satz nachher in voller Kraft und Klarheit aufgeführt wird, versteht sich.

4.

Die Lehre hat es zunächst mit dem allgemein Wissenswürdigen und für künstlerische Zwecke Nöthigen zu thun. Welche eigenthümliche Folgerungen aus einem tieferen Eindringen in das Wesen der Instrumente für einzelne besondere Aufgaben gezogen werden, kann sie nicht verfolgen, noch weniger erschöpfen wollen. Wer fände Zeit und Raum, die Besonderheiten auf diesem Felde zusammenzustellen? und wer wollte sich die Freude vorweg nehmen lassen, sie selber zu finden? — und endlich würde das Verzeichniss ewig nicht geschlossen werden können, so lange noch eigenthümliche Geister sich in Tönen auszusprechen haben. Doch versagen wir uns nicht, wenigstens einige Einzelheiten aus der Menge der mittheilungswerthen zu geben.

Die erste sei der Anfang der *Litanies des femmes catholiques* aus Meyerbeers Hugenotten*.

* S. 464 der Partitur.



a due.

Imo Solo.
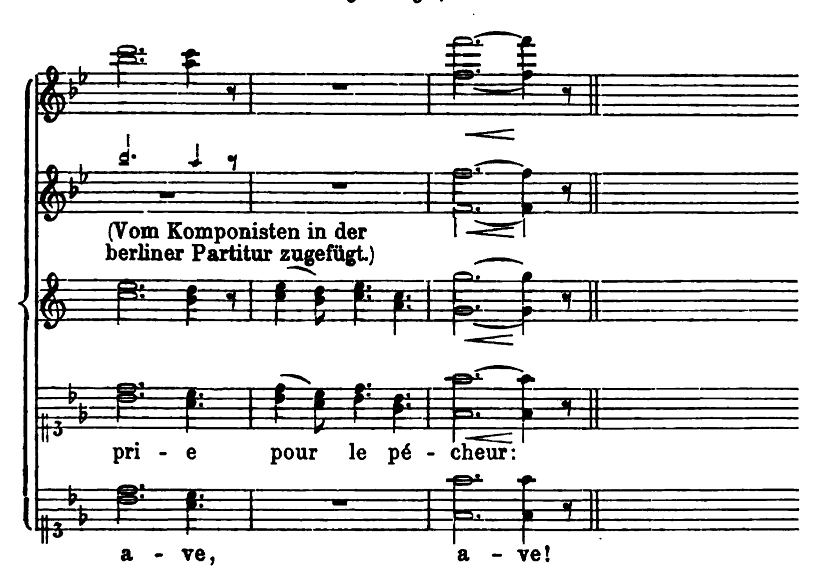
(doux)

(doux)

Vier - ge Ma - ri - e, soy - ez bé - ni - e, vo - tre voix

ppp

A - ve, a - ve,



Der geistreiche Komponist mischt, um einen fremden — wie aus vergangenen Jahrhunderten herübergewehten Klang zu gewinnen, Flöten, Oboen und Klarinetten in eigenthümlicher Weise. Die Oboen schärfen im Ritornell die Melodie der Flöte und geben zugleich in ihrer an die Orgelschnarrwerke erinnernden Tiefe den Bass; die zweite Flöte wird von der ersten Klarinette verdoppelt und bildet so mit der Oberstimme eine feste Oberlage; die zweite Klarinette ist in stilleren Tonregionen gehalten und vermittelt nur leise den Zusammenklang des oberen Terzenganges mit der Unterstimme; nicht unbemerkt darf der erste Schritt der zweiten Klarinette bleiben. Wie alles Uebrige zusammenwirkt für den Zweck des Komponisten, bedarf hier keiner weiteren Erörterung.

Der zweite Fall ist der „prachtvolle Hochzeitszug" Eglantinens und Lysiarts aus dem dritten Akt (Nr. 23) von Webers Euryanthe, von dem die Beilage X den Anfang giebt. Das arge Paar hat nun Alles erreicht, die Liebenden sind getrennt, ihre reiche Herrschaft ist dem Verräther zugefallen und seine Hand erhebt und belohnt die Mitschuldige. An schreierischem, hoffärtigem Prunk, aufgesteifter Würde und gewaltsam aufgeregter Freude oder Freudengrimasse fehlt es nicht; aber es will nicht recht gehn und klingen. Wie viel hierbei die Melodie und die Führung der Komposition überhaupt thut, lassen wir bei Seite; nur die Instrumentation ist unser Augenmerk. Und hier muss sogleich auffallen, dass jedes Instrument sich gewissermassen blossstellt, seine rauhe und harte Seite herauskehrt, isoliert bleibt, mit

alle dem zu nichts Rechtem kommt. Die Trompeten und Hörner treten ganz stattlich und trotzig, wie pochend und herausfordernd auf; aber es führt zu nichts, sie können in dem queren Moll und seiner Modulation nicht mit fort; beiläufig klingt die herausgehauene Quinte der Trompeten gemein. Oboen und Klarinetten verdoppeln sich im Einklang und werden damit (S. 187) schallstark, in den Oktavgängen durchschneidend, büssen aber gegenseitig ihre Eigenthümlichkeit und jeden milderen Reiz ein. Wo sie zuerst abweichen (Takt 8), geschieht's mit einem Widerklang. Dann fallen die Pikkelflöten in den Satz hinein, die Klarinetten steigen in die gellende Höhe, die Oboen in die schnarrende Tiefe, bis die letzteren in D dur gar Füllstimme werden, und zwar in der Tiefe und in Achtelbewegung. Hier bringen sich die Trompeten wieder an und treffen unglücklich (S. 216) in die Oboenlage. Kurz, es ist jeder Zug gezwungen, gewaltsam, gemein. Und das musste hier so sein.

Die dritte Gabe wollen wir ebenfalls Weber danken. Es ist die Einleitung des ersten Aktes von Oberon, das Ritornell zum Elfenschlummerchor, wovon Beilage XI die ersten Takte giebt. Mit diesem Beispiel überschreiten wir unser jetziges Gebiet, weil der Streicherchor wesentlich mitwirkt. Daher unterbleibe jede nähere Erörterung und sei nur auf das elfenhaft luftige Herabhuschen der Flöten und Klarinetten, wie wenn geflügelte Füsse über Tuberosen und Hortensien hernieder eilen zum Wiesenteppich, — hingedeutet, eine der geistreichsten und dichterischesten Abschweifungen von der den Bläsern (S. 379) vorgezeichneten Bahn. Die Anhauche tiefer Flöten und Klarinetten im Geriesel der Saiteninstrumente klingen eben auch fremd und wie aus Lüften und Geisternähe heraus.

M.

Weite Lage des Streichquartetts.

Zu S. 311.
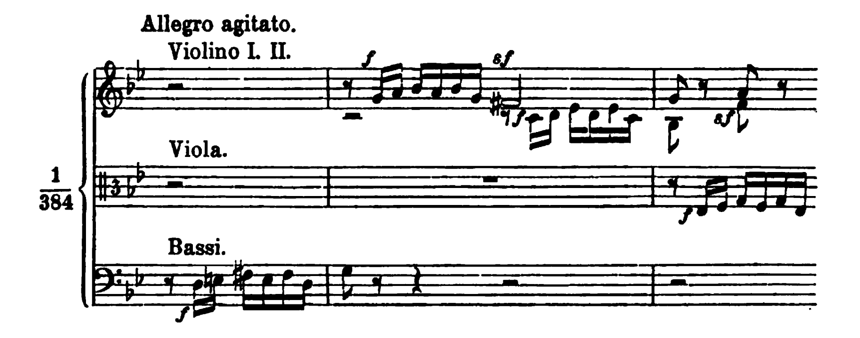
Die S. 308 gegebene Lehre ist unstreitig eine der wichtigsten für den angehenden Instrumentisten, da von dem Zusammenhalten des Quartetts die Kräftigkeit seiner Wirkung abhängt, — das heisst die Kraft des Hauptchors im Orchester. Es würde nicht schwer sein, die Dringlichkeit unserer Erinnerung selbst aus Kompositionen geschickter und nicht unerfahrener Tonsetzer nachzuweisen, denen eben diese Bemerkung entgangen und die

manchen an sich treffenden und starken Satz im Quartett schwach dargestellt haben. Oft sollen in solchen Fällen gehäufte Blasinstrumente aushelfen, und allerdings können diese dann für sich selber laut genug hineinschreien. Allein wenn das Quartett nicht zweckmässig gelegt ist — oder nicht die besondere Intention eines Tonsatzes seine Zertheilung und das Hineingreifen des Bläserchors fordert, — wird dadurch nur die Schwäche oder Zerstreutheit des Quartetts herausgestellt, seine vereinzelten Stimmen werden unterdrückt und die organische Kraft des Ganzen doch nicht hergestellt.
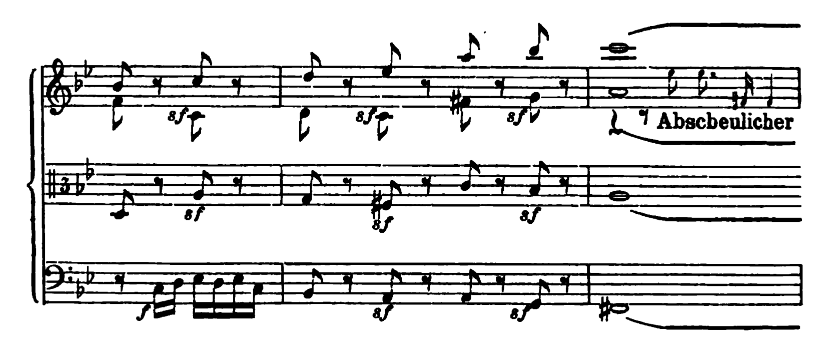
Demungeachtet wollen wir auch hier eingedenk bleiben, dass es in der Kunst keine absolute Regel giebt, als die eine und ewige: dem Zwecke gemäss — die Richtigkeit desselben vorausgesetzt — zu schreiben.

So im vorliegenden Falle. Das Zusammenhalten des Quartetts oder wenigstens seiner Mitte giebt auch seinem Schall zusammengehaltene und damit einheitvolle und eindringliche Kraft. Wir haben diese Wirkung enger Lage schon in der Harmonie (Th. I. S. 132) erwogen; bei den Streichinstrumenten ist aber die Beherzigung der alten Lehre doppelt wichtig, weil ihr Chor der Kern des ganzen Orchesters sein muss und gleichwohl die Schallkraft des einzelnen Instrumentes der der meisten (eigentlich aller) Bläser entschieden nachsteht. Wie aber, wenn die Intention des Komponisten nicht jene eindringliche Kraft, sondern ganz andere Wirkung fordert? — Dann würde die Befolgung unserer Regel Sinnwidrigkeit, also ein Fehler sein.

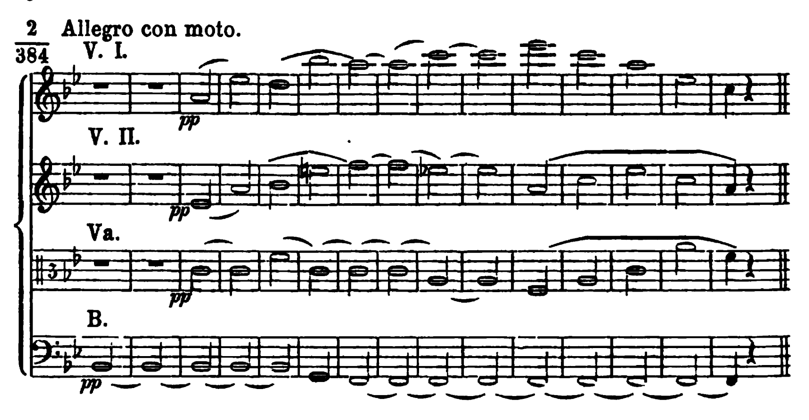
Ein erstes Beispiel giebt uns Beethoven in der Einleitung zu der Scene der Leonore im Fidelio*, —



* S. 220 der Partitur.



wo die Stimmen des Quartetts so erschreckt, so ausser Fassung und Haltung kommen, wie Leonore selbst. Noch sprechender ist die Einleitung zum Chor der Gefangenen im Fidelio*, die das Quartett so —
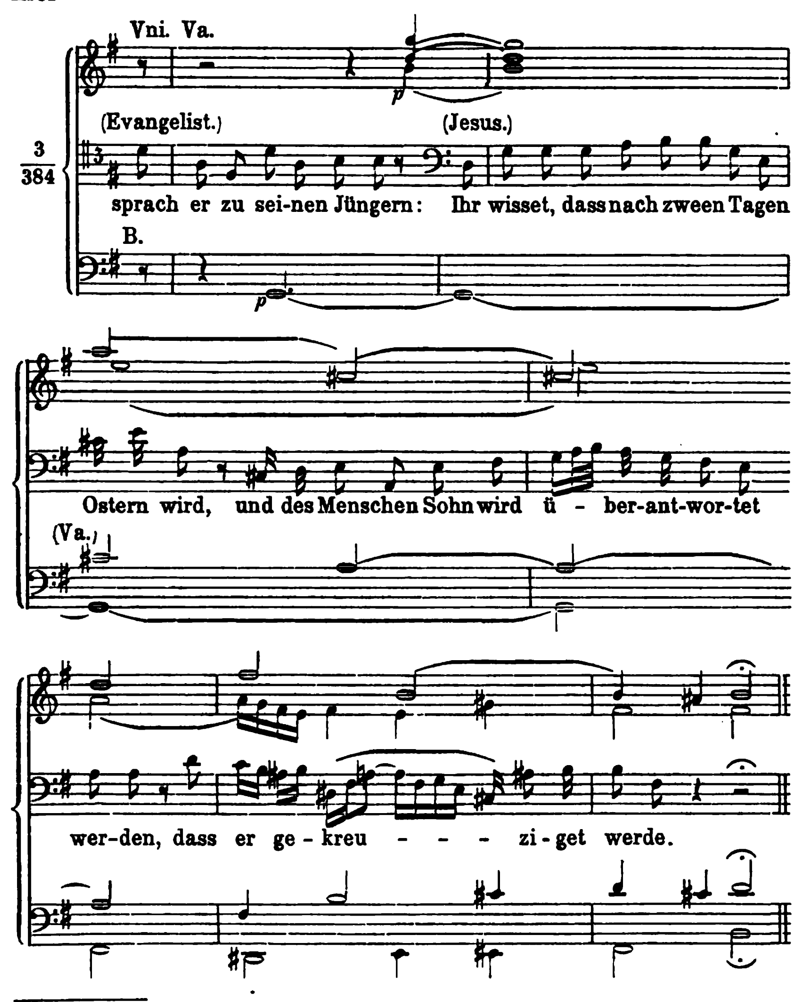


bildet; — auf dem letzten *f* treten Hörner ein und beginnen den Uebergang zum Chor. Wie auf der Scene die Gefangenen aus der Kerkerthür vereinzelt, schwach, eingeschüchtert hervorschleichen und kaum vermögen, die ungewohnte frische Luft in kräftigen Zügen zu trinken, bis allmählich »Lust in freier Luft« die gedrückte Brust hebt: das hat gar nicht treuer und wahrer und ergreifender dargestellt werden können, als durch diesen leisen Zug der Streichinstrumente, durch diese Hocherhebung ohne innere Kraft, dünn und auseinandergehend, wie die Athemlosigkeit langen Verzagens und langer Beklemmung in Kerkerluft. Es ist wohl einer der schönsten Züge in dem schönen Werke.

Das letzte Beispiel entlehnen wir dem Altvater **Bach** mit der besonderen Freude und Genugthuung, mit der man beobachtet,

---

S. 245 der Partitur.

wie das Wahre vom wahren Künstler zu jeder Zeit erkannt und erfasst worden ist. In der Matthäus-Passion wird die Rede Jesu in den Recitativen stets vom Quartett leise begleitet, das bisweilenenger zusammentritt, bisweilen gleichsam allegorisch in besonderen Figuren den Inhalt der Worte versinnlicht*, bisweilen aber auch seine Stimmen weit auseinander sendet. Eine solche Stellung des Quartetts zeigt gleich das erste Recitativ, das hier —



* Z. B. in dem Recitativ: »Von nun an wird's geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels.«

allein mitgetheilt werden kann. Hier und in allen Recitativen Jesu — bis er vor Pilatus verstummt — umschimmern die getrennten oder auch sich mystisch kreuzenden Bogenzüge des Quartetts den Gesang, wie ein zartdurchsichtiger Heiligenschein das Haupt des Heiligen. — Dass Bach in klarbewusster Anschauung und Absicht geschrieben, ist unverkennbar; denn nirgends bedient er sich derselben Form bei der Rede der Andern, nie versäumt er sie bei denen Jesu, bis dieser sich in die Hände der Gewalt ergiebt und dem Loos der Sterblichkeit verfallen ist. Da erlischt der Heiligenschein und der dürre Positivismus der prosaischen und heuchlerischen Gewalt verübt die Macht, die ihm eine Weile über Recht und Wahrheit gegeben worden.

N.

Theilung des Streichquartetts.

Zu Seite 331.
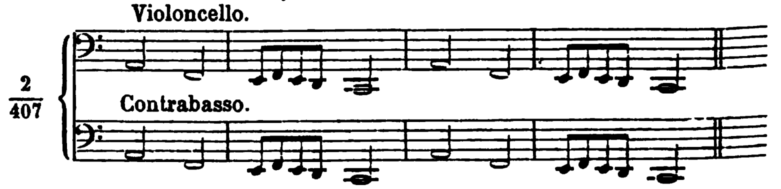
In eigenthümlicher Bescheidenheit macht Spontini (dem man gewöhnlich — und wie uns scheint sehr oft mit Unrecht — das Gegentheil beigemessen hat) in seiner Vestalin von einer Stimmtheilung Gebrauch. Es ist der Anfang des zweiten Aktes*; die Vestalinnen, in der Mondnacht im Tempel ihrer Göttin versammelt, werden die »*Hymne du soir*« anstimmen. Dies — (Siehe Beispiel $\frac{1}{407}$, folg. Seite) ist die Einleitung des Orchesters. Man sieht, dass die Trennung nur Violoncell und Kontrabass betroffen, die getrennt worden, ein Fall, den wir schon in Nr. 369 und an verschiedenen anderen Orten beobachtet haben. Nicht als etwas Neues kann daher dieses Beispiel angeführt werden, sondern weil sich mancherlei andere Betrachtungen an dasselbe knüpfen.

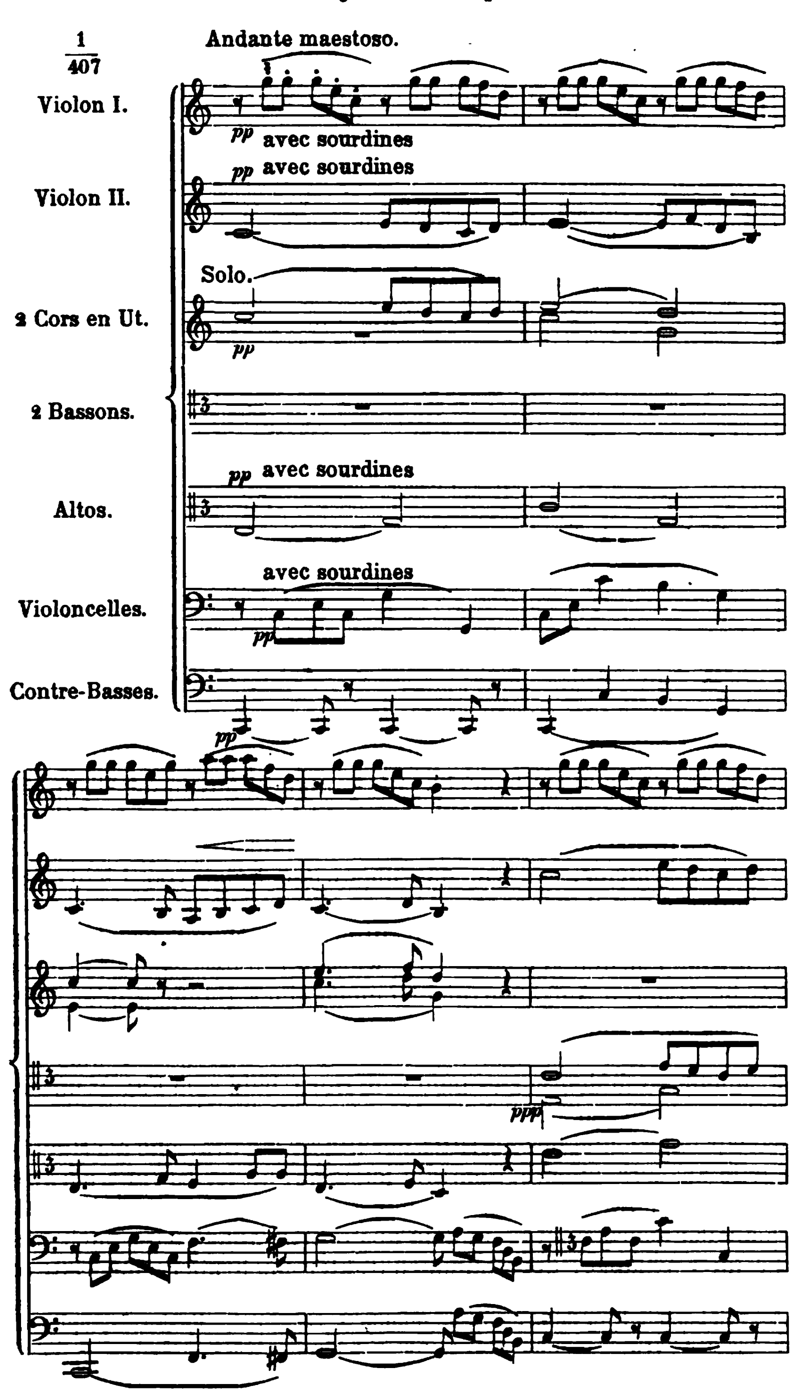
Zunächst fällt der Kontrabass auf, der zum grossen *C*, das er bekanntlich heute nicht hat, hinabgeführt wird. Es scheint, dass früher der Kontrabass in *CGDA* gestimmt wurde**:
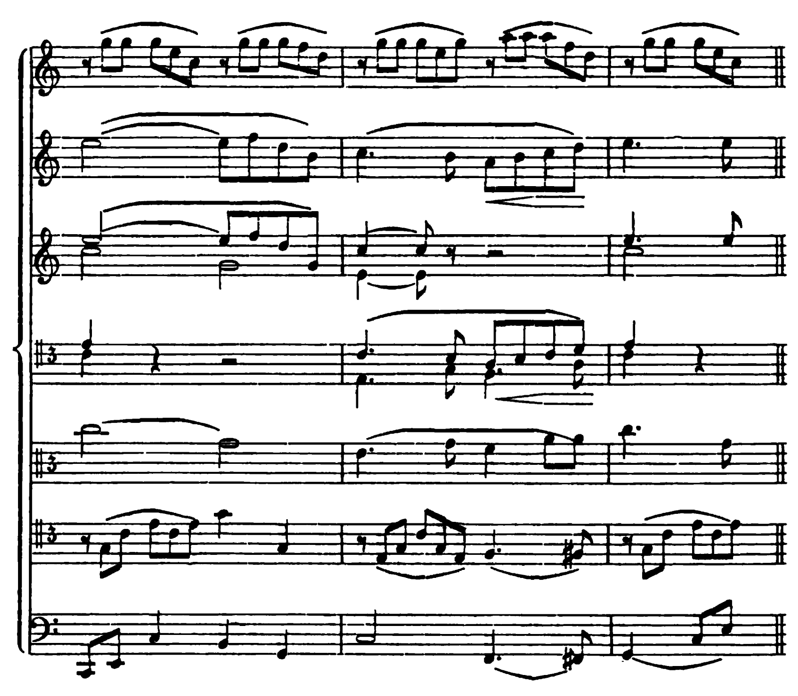
---

* S. 214 der Partitur.

** Aehnliche auffallende Führungen des Kontrabasses in die ihm heute unerreichbare Tiefe findet man öfter bei den älteren Meistern, z. B. bei Beethoven in der *C*moll-Symphonie (S. 121 der Partitur), wo Violoncell und Bass auf besonderen Systemen so —




1
407
Andante maestoso.
Violon I.
pp avec sourdines
Violon II.
pp avec sourdines
Solo.
2 Cors en Ut.
pp
2 Bassons.
Altos.
pp avec sourdines
Violoncelles.
avec sourdines
pp
Contre-Basses.
pp
ppp



Sodann sehen wir die Melodie der zweiten Violine übergeben, während die erste mit einer sanft schmeichelnden Begleitungsfigur über ihr liegt und sie bedeckt. Diese Figuration, in der Tiefe die des Violoncells, die ausgebildeten (nicht blos begleitenden) Stimmen der Bratsche und des Kontrabasses bilden ein Gewebe, das wie ein Schleier, — wie das ungewisse Spiel von Licht und Schatten einer Mondnacht, in der die Hymne angestimmt wird, — den Gesang umhüllt. So wenige Mittel in der Hauptsache konnten dem Komponisten genügen. Wir werden erinnert, dass es selbst bei besonderen Aufgaben nicht immer einer Häufung oder Zersetzung der Stimmen bedarf.

Werfen wir noch einen Blick auf das melodieführende Instrument, so finden wir es bald vom Horn, bald vom Fagott unterstützt und werden damit an den ähnlichen Fall in Nr. 405 erinnert, wo wir ungeachtet des Zutrittes der Bläser die Bratsche als Hauptpartie anzuerkennen hatten. Im jetzigen Fall ist es im Ganzen unstreitig die zweite Violine; nur zu Anfang ist es zweifelhaft. Denn das Horn steht wohl dem abstrakten Tonmaasse nach mit ihr im Einklange, dem Stimmcharakter nach aber eine Oktave

---

geschrieben sind; in derselben Symphonie S. 133, in der Pastoralsymphonie S. 126 der Partitur und anderwärts; m. s. auch Nr. 403, S. 327.

höher, weil es in seiner hohen Oktave einsetzt, die zweite Violine aber in ihrer tiefen. Allein schon im zweiten Takte tritt das Horn in die Rolle blosser Begleitung zurück. Eben diese gewissermassen zweifelhafte oder ungewisse Stellung, — in der man zuerst den Gesang des Hornes und die Violine nur mittönend vernimmt, dann wieder diese vortritt und das Horn sich zurückzieht, dieses Ablösen der tiefen Bläser, dieses Verschwimmen gleichsam der Umrisse ward der glücklich getroffene Ausdruck der Situation.

Weit reicheren Gebrauch macht Spontini in seiner Olympia von der Theilung des Quartetts. Wir wollen aus mehreren Fällen nur diesen einen mittheilen aus dem ersten Finale. Die Scene ist der gold- und lichtschimmernde Tempel zu Ephesus, in dem die Hymenäen Kassanders und der Tochter Alexanders, Olympia, gefeiert werden sollen. Andrang des Volkes, Züge hochgeschmückter Kriegsschaaren mit den Fürsten, Priester und Schwärme festlicher Tänzerinnen, zwanzig zugleich flammende, Opferweihrauch verbreitende Altäre, zugleich der grollende und nahen Ausbruch drohende Grimm des neidischen Antigonus und seiner Verbündeten, — Alles verbreitet jenen Schimmer und jene fieberhafte Spannung, die wir uns als Atmosphäre jener hellenisch-morgenländischen Zeit zu denken haben, in der die Satrapen Alexanders sich um die blutigen Glieder der Welt stritten. Hier muss Alles erhöhte Farbe haben, die keusche Mondnacht der Vestalinnen würde hier erbleichen und uns durchkälten. Wenn nun in jener Scene Olympia, Kassander und der Oberpriester, von den Feierzügen noch umgeben und unsichtbar, ihr Gebet erheben, dann gestaltet sich das einleitende Orchester so, — (Siehe das Beispiel $\frac{8}{407}$, folg.Seite) dass eine Abtheilung der ersten und zweiten Violine und der Bratschen (die Violinstimmen drei- oder vierfach besetzt, von den Bratschen die Hälfte) in der höheren Oktave die Hauptstimme und nächste Begleitung bilden, die übrigen Violinen (zuerst im Einklang, dann sich theilend), die andere Hälfte der Bratschen, Violoncelle und Bässe in der tieferen Lage begleiten. Die hochliegenden Violinen, Bratschen und ersten Violoncelle spielen *con sordino*, die tiefliegenden Violinen und Bratschen *senza sordino*, die zweiten Violoncelle ebenfalls *senza sordino* und mit den Kontrabässen *pizzicato*. Die Hauptstimmen werden vom englischen Horn und Fagott unterstützt.
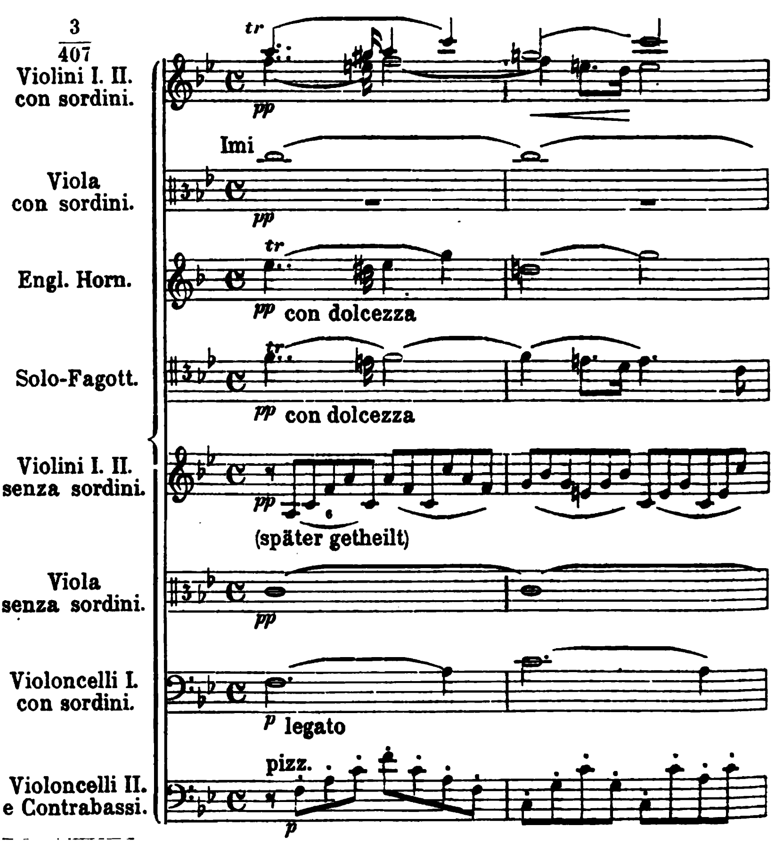
Es versteht sich, dass hier keine einzige Stimme für sich vortreten soll als allenfalls die oberste Geige mit ihrer nächsten Unterstimme; alles Uebrige, — die Triolenfigur der Geigen und die Achtel der Bässe am ehesten, dann aber auch die Stimmen der Bratschen und ersten Violoncelle, — verschwimmt in einander, umhüllt auch die Bläser und leiht der Scene diesen Schim-

merklang, der, halb durchsichtig, halb verhüllend wie aufsteigendes Rauchgewölk von den goldenen Altären im Tempel, der berauschenden Scene entsprach. Dass der dunklere und etwas fremdartige Klang des englischen Horns, in engster Verbindung mit der hohen Fagottmelodie und beide *pianissimo con dolcezza*, das Klangbild vervollständigen, ist gewiss. Man betrachte den unten folgenden Satz.
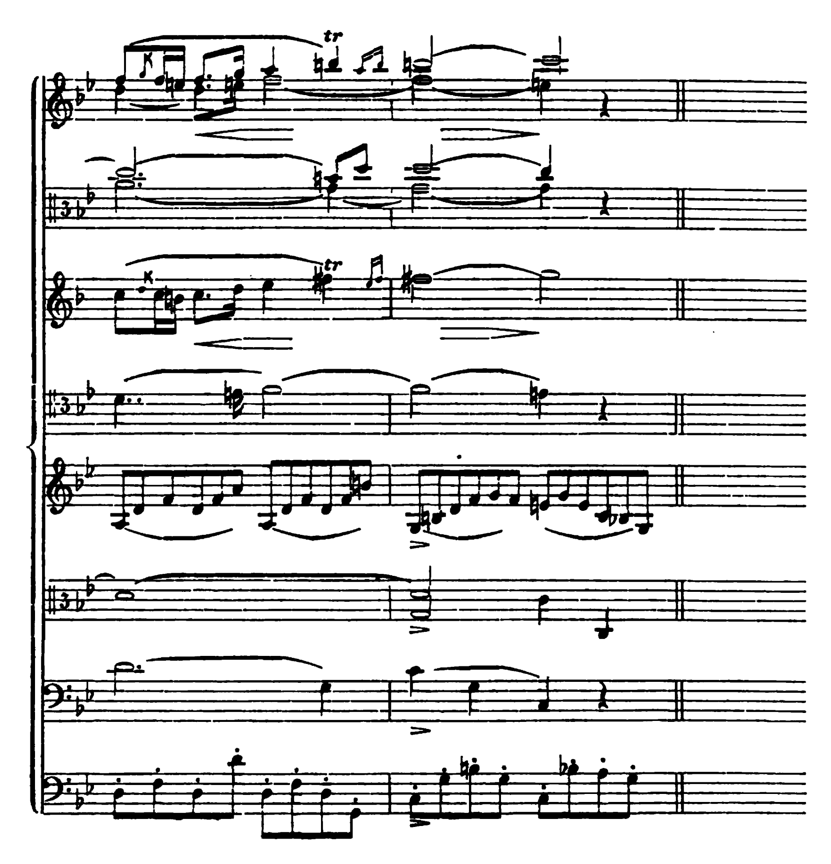
Eine ähnliche Gestaltung musste sich dem Verf. im Mose*, auferbauen, die er in der Beilage XII zur Prüfung darlegt. Wenn Alles vollbracht ist, — die doppelte Befreiung des Volkes und die Sühne seines Abfalles, dann wird das Auge des Mose geöffnet; der ruft:

Die Herrlichkeit Gottes des Herrn geht auf über mir!

und ihm verkünden Stimmen den anderen Propheten, den nach
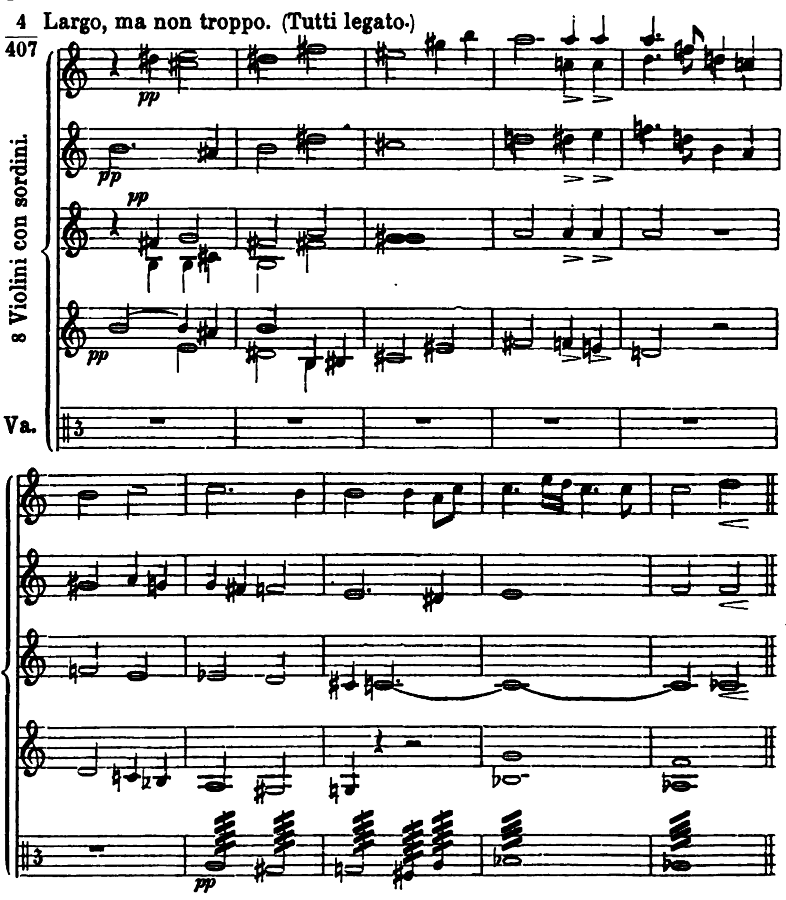


* S. 295 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.
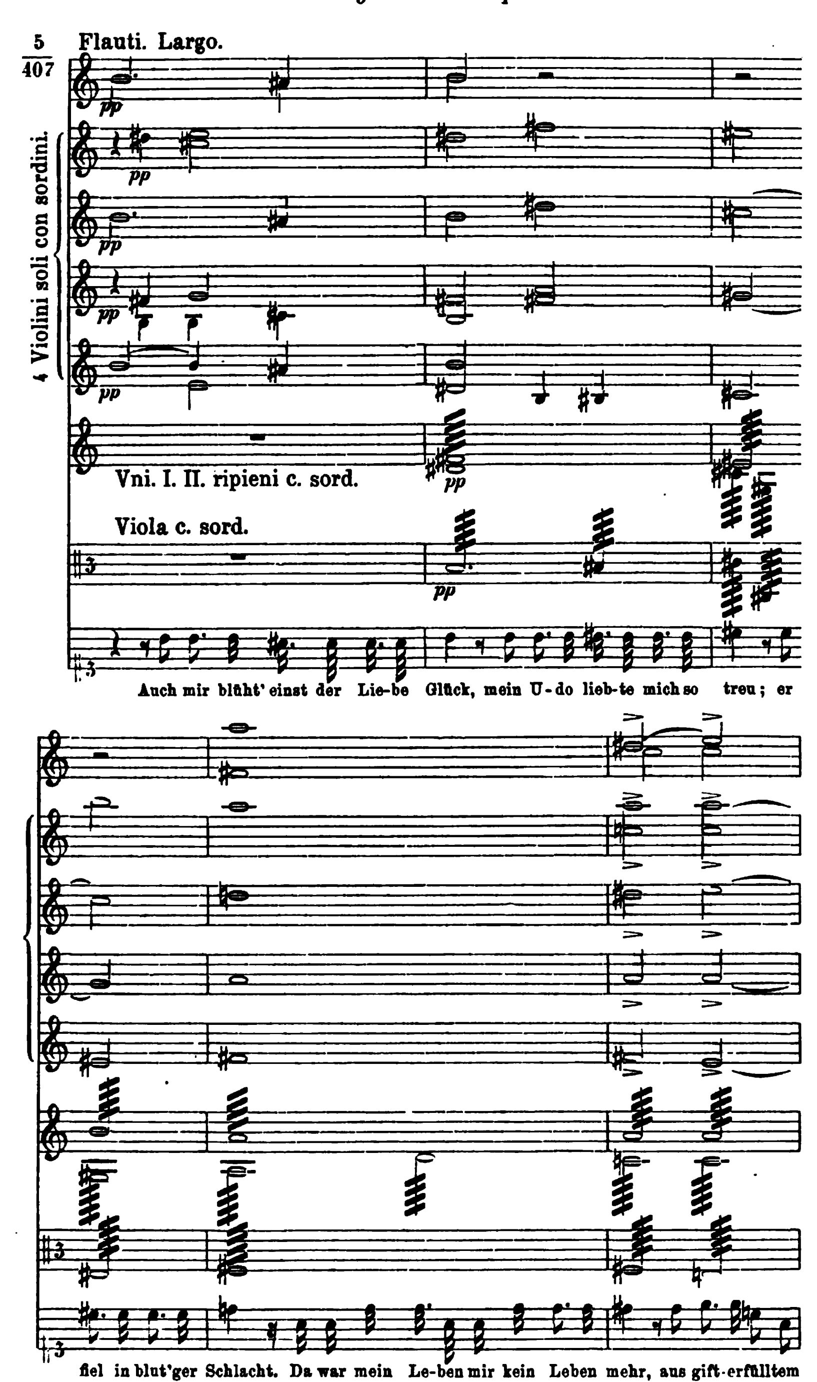


ihm der Herr senden wird. Dies wird durch den in der Beilage gegebenen Satz eingeleitet, nachdem das Volk sich flehend zu seinem Gott gewendet. Die Violinen leiten von da (*Bdur*) hinauf zum hohen *f* (*eïs*) und in jenen Satz ein. Auch hier gab es für den Verf. keinen anderen Klang, als den feinen nervösen der hochliegenden Violinen; die erste theilt sich in Oktaven und wird in der unteren durch die Hälfte der zweiten Violine, in der oberen von einer Flöte geleitet, die bei dem Beginn des Hauptgedanken (Takt 7) ebenfalls zurücktritt. Das Gewebe der Begleitung in der zweiten Violine, den Bratschen und Violoncellen wird und soll ein schwebendes Ganzes bilden, nicht in den einzelnen Figuren sich geltend machen. Durch dieses Gewebe hindurch vernimmt man erst sehr schwach, dann voller, aber stets ganz leise und tiefe Stimmen, den Chor der Bläser. Beide Seiten, dieser Chor und das Gewebe der Saiteninstrumente, entfalten sich weiter unter dem Gesang des Mose und dem Eintritt des wirklichen Chores,

der Stimmen der Verkündigung. So war es dem Verf. gegeben. Die Beurtheilung gehört nicht ihm.

Und nun werde auch die tief geistvolle Anschauung Webers zur Betrachtung gezogen, die ihm in der Euryanthe geworden. Die Fabel dieser Oper bezieht sich darauf zurück, dass Euryanthe früher der Geist einer Liebenden erschienen, die in der Verzweiflung Hand an sich gelegt und ihre Erlösung von Euryanthes Bewährung in schwerer Prüfung erwartet. Schon in der Ouverture wird — wie es Webers Art war — auf diesen Moment hingewiesen; es ist dieser Satz, —



von acht Violinen *con sordino*, denen die Bratschen zuletzt zur Unterlage dienen, vorgetragen. Der Hauptsitz dieses Gedankens ist aber im ersten Akte, wenn Euryanthe der falschen Freundin ihr Geheimniss, die Geistererscheinung, mittheilt. Hier —


5
407
Flauti. Largo.
pp
4 Violini soli con sordini.
Vni. I. II. ripieni c. sord.
Viola c. sord.
Auch mir blüht' einst der Lie-be Glück, mein U-do lieb-te mich so treu; er
fiel in blut'ger Schlacht. Da war mein Le-ben mir kein Leben mehr, aus gift-erfülltem
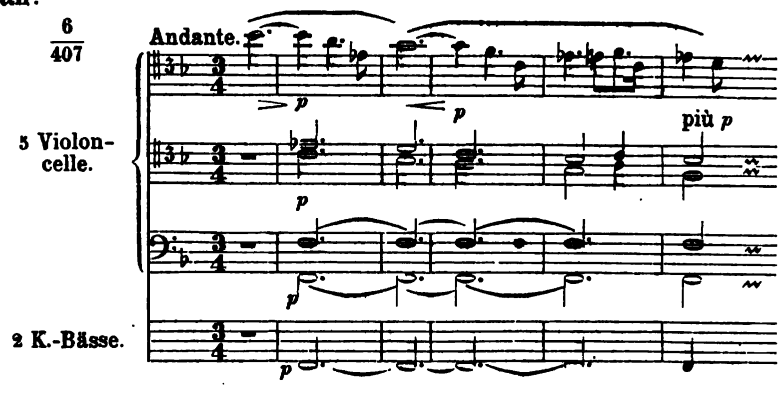
ist diese zweite Stelle, wie die erste von mehreren Solo-Violinen *con sordino* vorgetragen, von Ripien-Geigen und Bratschen in Tremolo unterstützt; Flöten in tiefer, hohl klingender Tonregion, wenn sie höher treten, weit auseinandergezogen (S. 131) und dadurch ihres festen Zusammenklanges verlustig, mischen sich ein.

Es kann an dieser Stelle nicht die Frage sein, ob dieses Tonbild, das uns das geheimnissvoll schwebende Nahen eines unsichtbaren Wesens, eines Geistes, dem noch die zartere Weise der Weiblichkeit oder Jungfräulichkeit eigen und der Ausdruck tiefsten stillen Leides aufgeprägt ist, — ob dieses Bild hier am Orte war, wo der Geist nicht wirklich erscheint, sondern nur von ihm erzählt wird — allerdings mit Schauern auch in der Erinnerung. Im dritten Akte umschweben dieselben Töne Eglantinen, und man kann ahnen, dass es hier nicht blosse Erinnerung, sondern das wirkliche Nahen des Geistes ist, das die Verrätherin in den Tod drängt. Diese Erörterung gehört in eine höhere Lehre; hier sagen wir nur: wenn die Vorstellung des Geistes dem Tondichter nahen durfte, musste sie so gewiss das volle Gepräge der Persönlichkeit tragen, — das jungfräulich zarte, im bittersten Jammer nur still leidende Wesen, so gewiss der Geist des erschlagenen Hamlet als Ritter und König, in Rüstung und im Hauskleid erscheint. Und dann ist dem an einzelnen Charakterzügen so reichen Tonkünstler hier einer der treffendsten zugefallen. Die leisen heimlichsiedenden Töne mehrerer Violinen neben einander in Nr. $\frac{5}{107}$ schweben in der That — zumal im Gegensatz zu den Kraftschlägen des vollen Orchesters vor- und nachher — wie ätherisch, gleichsam unkörperlich und doch so eindringlich in die Nerven, wie kein anderes Organ vermöchte. Das ganz unmotiviert zutretende Tremolo der Bratschen durchschauert überraschend, als wenn die geisterhafte Erscheinung mehr Körper, mehr Gewissheit und Wirklichkeit angezogen hätte. Körperlicher hat sich das Bild in Nr. $\frac{1}{107}$ gestaltet und musste es; denn im ersten Falle stand es ganz allein und man gab sich nur ihm hin, jetzt aber bildet es blos den Hintergrund zu Euryanthes Erzählung und wir hängen zunächst an dieser*. Zugleich dienen die Flöten und das ausgebreitete Tremolo, der Singstimme festere Unterlage zu ge-

* Man könnte, um Webers Tonbild zu motivieren, annehmen, dass der Geist bei Euryanthes Erzählung wirklich nahe sei. Aber wozu ist er genaht? um zu warnen und zu hemmen? — dazu fehlt jede Andeutung und jeder Erfolg. Es wäre also ein zweckloses Auftreten eines Wesens, das wir uns übermächtig und tiefschauend denken müssen; ein Geist, der beides nicht wäre, könnte uns nicht Schauer der Ehrfurcht und Scheu, die Ahnung einer geistigen und dadurch mächtigeren Welt wecken, sondern nur Mitleid, das an Geringschätzung grenzte.

ben und sie mit dem Hauptgedanken im Orchester mehr zu verschmelzen. Sollte aber irgend ein Blasinstrument mitwirken, so konnten es durchaus nur Flöten, und nur in der hohlen unteren Tonlage und sie allein mit Ausschluss jedes anderen Instrumentes sein. Das Gebet Agathens im »Freischütz« begleitet Weber mit vierfach getheilten Violinen und Bratsche; Rossini leitet seine Tell-Ouverture mit einem Quintett von Violoncellen ein.

Richard Wagner theilt im Vorspiel zu »Lohengrin«, welches das Herabschweben des Gral versinnbildlichen soll, die Violinen vierfach; derselbe vertraut fünf Violoncellen mit stützendem Kontrabass eine der schönsten Stellen der ersten Scene der »Walküre« an:



O.

Die neuen Orchesterbildungen.

Zu Seite 362.

Die nächste Rücksicht hat die Lehre dem in der unverhältnissmässig grossen Mehrzahl aller Werke herrschenden Thatbestande zu widmen, zumal da diese Mehrzahl alle Meister der Tonkunst von Gluck und Haydn bis Beethoven und alle durch echte Kunstbildung ausgezeichneten Nachfolger derselben in sich schliesst.

Allein die Uebereinstimmung aller Meister und aller Musiker bis auf diese Stunde beweist noch nicht, dass nicht auch anders verfahren werden könne, als sie gethan. In Sachen der Kunst giebt es keine Autorität, als das eigene Gefühl und die Vernunft der Sache. Niemand kann dem Künstler Gesetze geben, als diese Vernunft der Sache; das Verfahren der Anderen, selbst der gröss-

ten Meister, selbst Aller, kann ihn nur zur Prüfung desselben durch seine Vernunft aufforden. Entscheidung und Entschluss sind sein unveräusserliches Recht, — aber auch sein Verhängniss. Hat er reiflich geprüft und richtig entschieden, so hat er das Rechte gethan und dem Vorhandenen neue Gaben zugefügt, oder selbst der Kunst einen Fortschritt gewonnen; hat er geirrt, so mögen die Anderen das erkennen und beherzigen.

Ja, der Fortschritt ist gar nicht anders denkbar, als dass man etwas Anderes thue, als das bisher Geschehene. Wer ihn verbieten wollte, würde damit die Entwickelung der Kunst zu hemmen trachten, im Widerspruch mit dem Urstreben des menschlichen Geistes nach Fortbewegung, das heisst: nach Leben; wer ihn im Sinn trüge, aber zu vollführen nicht wagte, wäre aus Feigheit ebenso treulos an seinem Berufe, wie der Andere, der vorwitzig sich von der bewährten Bahn ohne reiflichste Prüfung entfernte. Den Reaktionären und Hemmungsmännern dürfte man zurufen: Ihr, die ihr auf irgend einem rückwärts gelegenen Punkte stillstehen wollt und nun uns Fortschreitende scheltet, weil wir nicht auf demselben Punkte stillstehen mögen, hättet ihr nicht ebenso gut gegen eueren Beethoven, eueren Mozart, eueren Bach (oder auf wen ihr sonst schwört) eifern müssen, wenn die zu euerer Zeit aufgetreten wären, da jeder von ihnen über seine Vorgänger hinausgegangen ist? — Und mit gleichem Rechte dürfte man den Abenteurern, die jede Fortbewegung ohne Weiteres schon als Fortschritt preisen und auf die Meister allenfalls mit kühler Schonung als auf einen »überwundenen Standpunkt« herabblicken, die dürfte man fragen: Habt ihr einen so geringen Begriff von der Kunst, der ihr euch widmet, dass ihr anders als nach allseitiger und durchdringendster Prüfung euch vorzuschreiten unterfangt, als wäre jene ein geringer Gegenstand, gut genug für jeden Versuch (*fiat experimentum in corpore vili*, sagen die Mediziner) und jedes wildernde Gelüsten der Effekt- und Beutemacherei? —

Ein solch fragliches Unternehmen liegt vor; es ist mit solcher Energie in das Leben getreten, so geistreiche Männer, so bedeutende Musiktalente haben sich an ihm betheiligt, dass die Kunstlehre sich gewissenhafter Prüfung nicht entziehen darf, wenn sie nicht ihrer Pflicht untreu werden will. Um so weniger, als in dieser Angelegenheit zwei Prinzipe gegen einander in Kampf treten, die von jeher die Kunst und die kunstübenden Völker getheilt haben und deren vollkommene Einigung stets nur Preis und Kennzeichen der höchsten Meister war. Es ist, um es kurz anzudeuten, der Gegensatz von Sinnlichkeit und Geist, von Materialismus und Idealismus, von romanischer und germanischer Sin-

nesart, der sich auch in der Orchestration hat bethätigen müssen, in der Bildung und Verwendung des Orchesters.

Es ist nicht hier der Ort, diese Erscheinung erschöpfend zu betrachten; das wird einer anderen Stelle vorbehalten. Wir haben für diesmal nur die über den bisherigen, — bestimmter: über den Beethovenschen Standpunkt hinausgehenden Orchesterbildungen mit ihren nächsten Folgen zu beurtheilen.

Kann man über das Beethovensche Orchester hinausgehen?

Diese Frage ist im Lehrbuche vollständig beantwortet. Wir haben ganze Reihen von Instrumenten kennen gelernt, die Beethoven gar nicht gekannt hat, als Beispiel dienen alle Ventilinstrumente. Wenn Beethoven nächst dem Quartett und den Schlaginstrumenten nur den Gegensatz von Blech- und Holzblasinstrumenten besass, so stellt sich uns die ganze Klasse der Ventilinstrumente zu Gebot, Mittel- und Mischgestalten zwischen dem bestimmt geschiedenen Charakter der Holzblas- und Natur-Blechinstrumente.

Darf man von ihnen und anderen neuen Instrumenten Gebrauch machen?

Warum nicht ebenso gut, als Beethoven das Mozartsche Orchester erweitert hat und Mozart das vor ihm gebräuchliche? Es kommt nur auf die Folgen an, die unausbleiblich sich an die Erweiterung hängen, und diese werden durch Masse und Auswahl des Zuwachses bedingt, den man dem bisherigen Orchester beifügt. Dass der Komponist gelegentlich nach der Idee seines Werkes veranlasst sein kann, dies oder jenes einzelne Instrument zu verwenden, kann kein Bedenken erregen. Beethoven hat für seine Schlacht bei Vittoria grosse Trommeln zur Nachahmung der Kanonenschläge und Ratschen zur Nachahmung des knatternden Gewehrfeuers gebraucht. Man kann darüber streiten, ob er dieses Schlachtenbild überhaupt hätte geben sollen, — wir wollen es ihm danken; war aber einmal die Aufgabe festgestellt, so hat er mit den Trommeln und Ratschen Recht gehabt. Wir selbst haben die Verwendung des chromatischen Tenorhorns gutbefunden, wüssten nicht, wie wir es Meyerbeer verargen könnten, in seinen Hugenotten die Bassklarinette gebraucht zu haben, danken R. Wagner die wahrhaft tondichterische Verwendung desselben Instrumentes im zweiten Theil seines Lohengrin.

Ein Anderes ist massenhafte Vergrösserung des Orchesters. Wir bezeichnen damit nicht stärkere Besetzung im Ganzen, die schon nach Beethoven's Urtheil ebenfalls ihr Bedenken hat, in der Kompositionslehre aber nicht in Erwägung kommt, — auch nicht stärkere Besetzung einzelner Instrumenten-

klassen (die vielberufenen 24 Trompeten in Spontinis Olympia) zu bestimmten vorübergehenden Zwecken, — sondern die Häufung von Instrumentenklassen und -Arten auf einander.

Das Orchester unserer Meister, namentlich Beethovens, stellt dem Quartett

2 Flöten,	2 Trompeten,
2 Oboen,	2 Hörner (Naturtrompeten und
2 Klarinetten,	Naturhörner),
2 Fagotte,	Pauken

gegenüber. Alles Weitere, ein drittes (und viertes) Horn, Posaunen, Pikkelflöten, Kontrafagott, grosse Trommel mit oder ohne Bande, tritt als seltene Ausnahme und auf einzelne Sätze beschränkt für bestimmte Zwecke oder zur Krönung eines umfassenden Werkes (Beethovens *C* moll-Symphonie) mit dem Ausströmen höchster Schallmacht auf. Ungleich häufiger tritt Verzicht ein auf das Blech oder doch Trompeten und Pauken, auf Oboen oder Klarinetten, auf die zweite Flöte; durchaus waltet keusche Zurückhaltung, die sinnliche Seite der Kunstschöpfung soll nicht im üppig sich blähenden Schall der Bläser überwuchern. Bewundernswürdig ist hierin neben Haydn und Mozart Beethoven. Er geht in der Organisation seines Orchesters über beide hinaus, wird vollsaftiger, zügelt aber die künstlerische Lust am reichen Emporblühen überall nach der Idee seiner Schöpfung und übt so weise Sparsamkeit (wir haben bereits einige Beispiele gegeben, mehr in der Biographie), dass stets die geistige Seite vorwaltet, stets das Charakteristische hervortritt und kein Instrument eher und anders in Thätigkeit kommt, als ihm selber gemäss und der Idee dienstlich. Es ist der ewige Grundsatz aller Kunst; Homer, Aeschylus, Phidias, Shakespeare, Goethe, Raphael haben ihn gleichermassen befolgt.

Erwägt man die Zusammenstellung näher, so findet man die beiden Chöre der Bläser unter sich und gegenüber dem Quartett in glücklichem Verhältnisse. Der Klang der Holzbläser kann, allenfalls durch die Hörner verstärkt, anmuthig emporquellen, ohne vom Quartett gestört zu werden, ohne dasselbe zu überdecken, oder zu grösserer Besetzung zu nöthigen, die wieder überhäufte Verwendung der Bläser, namentlich des Blechs, nach sich ziehen und gegen die Stimme des einzelnen Sängers erdrückende Schallmassen aufthürmen würde. Innerhalb dieser Zusammenstellung der Bläserchöre finden sich scharfe (Oboen, Trompeten), weiche Stimmen (Flöten, Hörner), und Vermittlungen hinüber und herüber (Klarinetten, Fagotte), findet sich eine Reihe theils verwandter, theils widersprechender, aber stets bestimmt ausgeprägter Charaktere, deren mannigfache Verknüpfung

eine unerschöpfliche Reihe von Klangbildern gewährt, gleich den ebenso unerschöpflichen Wandlungen und Offenbarungen, die der Dichter denselben Charakteren abgewinnt, indem er sie uns in mannigfachen Lagen und Verhältnissen vorführt. Hierüber hat das Lehrbuch genügende Belege gesammelt, um die weitere Forschung anzubahnen; es hat auch die paarweise Aufstellung jeder Bläserklasse gerechtfertigt; ein Blasinstrument entbehrt der Breite seines Klanges und Ausprägung seines Daseins, zwei genügen dazu in der Regel, drei und mehr können nur bei besonderem Anlass nothwendig werden.

Werfen wir noch einmal einen Blick auf diesen Orchesterbau, so finden wir in ihm einen kräftigen, vollsaftigen Körper als Träger eines alle Glieder frei beherrschenden und für seine Zwecke verwendenden Geistes. Es ist ein gesundes Dasein, gleich weit entfernt von Dürre und Dürftigkeit wie von Ueberladung.

Anders haben einige Tonkünstler der jüngsten Zeit gut befunden, Männer, deren Geist, deren Talent, deren Erfolge jedem gewissenhaften Forscher sorgfältigste Beachtung zur Pflicht machen, damit Niemandem verloren gehe, was jene gefunden, aber auch Niemand durch den Schimmer, der ihre Namen umgiebt, auf Irrwege geleitet werde. Das Gemeinsame in ihnen ist die Bildung des Orchesters, in der sie die bisherigen Grenzen nicht ausnahmsweise, sondern bleibend überschreiten, und das Prinzip der Instrumentation, das mit jener Bildung in nothwendiger Wechselwirkung steht.

Diese beiden Punkte sind ausschliesslich Gegenstand unserer Betrachtung; umfassende und durchdringende Beurtheilung ihrer Werke liegt ausserhalb unserer diesmaligen Pflicht.

Die neue Orchesterbildung betrachten wir zunächst in R. Wagner, hier aber nur flüchtiger, weil Rücksichten auf die Scene und auf das Theaterpublikum, wie es einmal geworden ist, neben den rein tonkünstlerischen mitwirkend gewesen sind und sich, dann einmal eingebürgert, auch auf nichtscenische Werke (Faust-Ouverture, Kaisermarsch) übertragen haben. Wagner bildet sein Orchester im Lohengrin nächst dem Quartett aus

3 Flöten (1 Pikkelflöte),	3 Trompeten,
3 Oboen (1 englisches Horn),	4 Hörnern,
3 Klarinetten (1 Bassklarinette),	3 Posaunen, wozu stets 1 Tuba als vierte Stimme tritt,
3 Fagotten,	2 Pauken,

verwendet selbstverständlich bisweilen weniger Stimmen, geht aber auch darüber hinaus, indem er die Violinen in 4 Solo- und 4 Ripienpartien zertheilt, Harfe, Becken und — hier aus reinscenischen Rücksichten — ein zweites Orchester auf der Bühne

zufügt. In den Nibelungen finden wir aber, abgesehen von den bleibenden dreifach besetzten Holzbläsern und Trompeten: 8 Hörner, 4 Tuben, Kontrabassposaune und Basstrompete.

F. Liszt stellt in seinen symphonischen Dichtungen neben dem Quartett

2 Flöten (öfter mit 1 Pikkelflöte),
2 Oboen (öfter mit einem englischen Horn),
2 Klarinetten (bisweilen 1 Bassklarinette),
2, auch 3 Fagotte,
2, 3, auch 4 Trompeten,
4 Hörner,
3 Posaunen, wozu stets
1 Tuba als vierte Stimme tritt,
2, 3, auch 4 Pauken,

ausserdem, und zwar nicht selten,

1, auch 2 Harfen, grosse Trommel, Militärtrommel, Becken, Triangel

zusammen.

H. Berlioz stellt in seinen symphonischen Dichtungen ein Orchester von

2 Flöten,
2 Oboen,
2 Klarinetten,
4 Fagotten,
2 Kornetten,
2 Trompeten,
4 Hörnern,
3 Posaunen

auf, zu denen Pauken, gelegentlich bis zu 4, von 4 Spielern zu behandeln, eine oder zwei Harfen (die »wenigstens« doppelt zu besetzen sind), Ophikleïde oder Tuba, grosse Trommel, Triangel, Becken, baskische Trommeln bei einzelnen Sätzen (zu gleichsam scenischen Effekten) zutreten. In seiner symphonisch-scenischen Dichtung *Harold en Italie* wird dem Quartett eine Solo-Bratsche obligat melodieführend zugefügt, anderswo wird erste und zweite Violine in drei, die Bratsche in zwei Partien getheilt. In seinem Requiem verlangt er ausser dem sehr stark besetzten Streichorchester und den selbstverständlichen Holzbläsern: 8 Fagotte, je 4 Hörner in F, G und Es, 4 *Cornets à pistons*, 2 F-Trompeten, 6 Es-Trompeten, 4 B-Trompeten, 16 Tenorposaunen, je 2 Ophikleïden in C und B, eine Kontrabassophikleïde, 8 Paar Pauken u. s. w.

So finden wir denn die Holzblasinstrumente um 2 bis 4, das Blech um 3 bis 5 Stimmen vermehrt, einen dritten Chor zu denen der Bläser und Streichinstrumente, die Harfenpartie, zugefügt. Natürlich muss vor allen Dingen das Quartett, um der grösseren Bläser- und Harfenmasse gewachsen zu sein, stärker besetzt werden; Berlioz fordert im Harold ausdrücklich

»wenigstens« 15 erste Violinen,
» 15 zweite Violinen,
» 10 Bratschen,
» 12 (in der *Episode de la vie d'un artiste* 11)
» Violoncelle,
» 9 Kontrabässe, —

und man muss allerdings diese Forderung als gar nicht übertrieben anerkennen.

Das nächste und allgemeinste Ergebniss der neuen Orchestration ist also offenbar Vergrösserung der Schallmasse, des materiellen Theils der Kunstgebilde, und damit drastischere Einwirkung auf den körperlichen Sinn der Hörer. Dies Ergebniss ist so unverborgen, dass es nothwendig Absicht der Komponisten gewesen sein muss. Zum Ueberfluss legt der Führer auf diesem Pfade, H. Berlioz, in seinem *Cours d'instrumentation* darüber vollgültigstes Zeugniss ab. Er verspricht wahre Wunder von den Aufführungen eines Orchesters aus 456 Instrumenten, worunter 120 Violinen, 40 Bratschen, 45 Violoncelle, 33 Kontrabässe, 30 Harfen, 30 Fortepiano's, 14 Flöten u. s. w. »In den tausend möglichen Zusammenstellungen diesen Riesenorchesters (versichert er) würde ein Reichthum von Harmonien (er kann nicht neue Akkordbildungen oder Verknüpfungen meinen, sondern Zusammenklänge, Klangphänomene), eine Mannigfaltigkeit von Klangfarben, eine Aufeinanderfolge von Gegensätzen wohnen, womit sich Nichts, was bis auf den heutigen Tag in der Kunst geschaffen worden, vergleichen liesse, und obenein eine unberechenbare Gewalt der Melodie (hier kann wieder nicht der tonische Inhalt, das Wesen der Melodie, sondern ihre Darstellung durch verstärkte und mannigfaltigere Organe gemeint sein), des Ausdrucks und des Rhythmus, eine durchdringende Kraft, wie in nichts Anderem, eine wunderbare Begabung für Schattierungen im Ganzen, wie im Einzelnen. Seine Ruhe würde majestätisch sein, wie der Schlummer des Oceans; seine Bewegungen würden an die Stürme der Tropenländer, seine Ausbrüche an das Tosen der Vulkane erinnern; man würde darin die Klagen, das Gemurmel, das geheimnissvolle Geräusch der Urwälder wiederfinden, das Flehen, die Bitten, die Triumph- oder Trauergesänge eines ganzen Volkes voll mittheilenden Gemüthes, voll glühenden Herzens, voll wilder Leidenschaften; sein Stillschweigen würde Furcht einflössen durch seine Feierlichkeit, und selbst die zähesten Naturen müssten erbeben, sähen sie, wie sein *crescendo* brüllend grösser und grösser würde, gleich einer ungeheueren erhabenen Feuersbrunst.«

Nicht blos das Heer der Instrumente, das dem Anführer auf

diesem Wege als Begehrenswürdigstes erscheint, giebt Zeugniss für das hier vorwaltende Prinzip des Materialismus, die bildergeschmückte Verheissung verstärkt das Zeugniss, sie ist nicht nur bilderreich, sondern bezeichnend, wenn sie die Stürme der Tropenländer, das Tosen der Vulkane, die geheimnissvolle Stimme der Urwälder, das brüllend, gleich einer ungeheuern Feuersbrunst anschwellende *crescendo*, die durchütterndsten Erscheinungen der Sinnenwelt als Zielpunkte hinstellt. Das ist für den sinnlichen, materialistischen Franzosen (wir meinen nicht Berlioz, sondern sein Volk), der bei all' seiner Regsamkeit und Bewegsamkeit, bei seiner technischen Geschicklichkeit und dem Flackerfeuer seines leichterregten und leicht verschwundenen Enthusiasmus doch durch und durch prosaisch ist und bleibt, ganz naturgemäss. Dem Deutschen ist ein höheres Ziel gesetzt: er ist auf das Ideal hingewiesen. Die geistige Seite des Lebens, des Menschenthums gilt ihm über Alles und die glänzendsten und erregendsten Naturerscheinungen können ihm nur Beiwerk oder mitbestimmendes Verhältniss sein, Idealität ist ihm als Ziel gesetzt. Daher bedarf er gar nicht jener gewaltigen Ausrüstung, nur um Naturmomente recht realistisch ausgestopft hinzustellen. Im Gegentheil findet er im Vorwalten des Geistes vollgenügende Mittel, der Phantasie des Hörers alle Wunder der Aussenwelt vorzuzaubern; und hierauf kommt es ja doch allein an, jede realistische Nachahmung der Naturgewalten ist für sich allein doch nur ärmliches Kinderspielzeug. Man kann sich die Bedeutung der Masse schon daran klar machen, dass jede der Ueberbietung preisgegeben, dass nichts für den spekulierenden Verstand wohlfeiler ist, als dem Berliozschen Riesenorchester von 456 Mann ein Gigantenorchester von 912 Mann nachfolgen zu lassen.

Was wir übrigens als Ziel deutscher Kunst bezeichnet haben, Menschenthum und Ideal, ist die Aufgabe aller echten und grossen Künstler gewesen und muss es all' ihren Nachfolgern für ewig bleiben; die Griechen ebensowohl wie Raphael, wie Shakespeare, wie Schiller und Goethe, Mozart und Beethoven sind dessen Zeugen. Auch die Momente des Völkerlebens haben sie niemals anders, als durch geistige Mittel zur Anschauung bringen können. So hat Beethoven unter anderen in der Heldensymphonie gethan, ohne grösseren Aufwand, als den eines dritten Horns; nicht einmal der Posaunen und Pikkelflöten bedurfte er für dieses Bild des Kriegs- und Heldenlebens. Hätten seine Gedanken nicht an die Grösse der Aufgabe hinangereicht: Aufhäufung des Materials hätte das Kunstgebilde nicht grösser, sondern nur dick und fett machen, hätte das Trommelfell betäuben und sprengen können, ohne das Gebilde zu beleben und die Phantasie zur Theilnahme

zu wecken. Und endlich — wo bleiben denn diese weltumfassenden Entwürfe? für die zerstreuten Begebenheiten eines Räuber- oder Künstlerlebens, für die Träume und Leidenschaften eines natürlicherweise verliebten Künstlers, dem das Bild der Geliebten nie anders erscheint, als an eine bestimmte musikalische Phrase gebunden (wie arm!), für einen Ball, auf dem ihn das Bild umschwebt, für eine ländliche Scene, wo zwei Hirten den Kuhreigen (französisch: *ranz de vaches*) »dialogisieren« und der arme Knabe über seine Verlassenheit nachdenkt, für den Gang zur Hinrichtung, für einen Hexentanz wäre das Klavier übergenügend gewesen. Beethoven hat unendlich Tieferes dem Klavier und Quartett anvertraut und sein Orchester nur für höhere Aufgaben berufen.

Der Ueberflüssigkeit der Mittel wäre indess nachzusehen, wenn sie nicht zu einem Prinzip der Instrumentation führte, das mit wahrer Kunst schlechthin unverträglich ist. Nicht ungestraft (die Kunst kennt so gut das Uebel der Fettsucht, wie der Körper) häuft man Ueberfluss des Materials zusammen; er hemmt und erstickt das geistige Leben und die gesunde, leichte, fröhliche Bewegung. Wie glücklich, wie heiter tanzt ein Haydnscher, Beethovenscher Satz dahin, wie findet da jedes Organ Spielraum, führt frei und ungehemmt sein Leben, gleich den Personen im wohlgestalteten Drama des Dichters! Jede Stimme wird dem Tondichter lebendige, charaktervolle Persönlichkeit, die für sich allein handelt, oder sich mit gleichgesinnten vereint und verschmilzt, mit fremdartigen, Charakter gegen Charakter, streitet und vielleicht verträgt, bis im rechten Augenblick jedes sein eigenes Selbst vergisst und im grossen Verein Aller aufgeht, recht, wie jeder Einzelne sich selber aufgiebt, um im Leben seines Volkes, wenn es gilt, aufzugehen. Der Dichter aber, der sie schuf, liebt jede seiner Personen und lässt väterlich jede nach ihrer Weise gewähren, bis die Macht des Augenblicks Alles vereint.

Diese Instrumente, die dem deutschen Tondichter als lebende Personen seines Dramas gegenübertreten (erinnere mich, ruft Mozart im Arbeiten seiner Schwester zu, dass ich dem Horn was zu thun gebe), gerinnen in dem verstärkten französichen Orchester zu einem einzigen Organ oder Werkzeug zusammen, das die einzig-lebendige Subjektivität des Komponisten handhabt, wie der grosse Pianist sein Instrument; an die Stelle viellebiger Dramatik ist Mechanismus getreten, allerdings ein ausserordentlich reicher, schallgewaltiger, an Klangfarben vielleicht noch mannigfaltigerer, als das klassische Orchester, wenn man die Klangreihen blos materiell abschätzt.

Der Gipfel dieses Strebens, wir haben es schon gesagt, ist

die Masse und Massenwirkung, die aus dem in Eins zusammengeschmolzenen Heer der Instrumente gewonnen wird. Aber dasselbe Prinzip spricht sich nicht blos im Zusammenfluss der gesammten Instrumentenschaar aus, es durchwaltet auch den ganzen Organismus. Wenn die Flöten (mit Pikkelflöte), die Oboen (mit Englisch Horn), die Klarinetten (mit Bassklarinette) zu dreien, die Fagotte und Trompeten zu dreien und vieren, die Hörner zu vieren und mehr aufgeführt werden, und das nicht ausnahmsweise für besondere Zwecke, sondern als Grundnorm: so wiederholt sich hier wieder das Streben, Masse zu bilden; jede Instrumentenart bildet eine kleinere in sich gefüllte Masse in der grossen aller Bläser oder des ganzen Orchesters. Diese kleinen Massen können bisweilen sehr erwünschte Klangeinheit gewähren. Aber schon dadurch widerstreben sie der geistigeren und darum geistweckenderen Aufgabe, der sich die Meister so gern und so glücklich unterzogen, das materiell Ungleichartige zu geistiger Einheit zu verbinden; es ist wie der Verein von Freien, gegenüber dem Zusammenfluss einem Despoten Unterworfener.

Das übrigens grosse, vielfach zusammengesetzte Massen Momente grosser Macht, ja Pracht gewähren können, dass sie einen Reichthum von Klangkombinationen darbieten, der den des klassischen Orchesters noch zu überbieten vermag, wer wollte das bestreiten? ein einfaches Rechenexempel würde den Beweis liefern, wenn nicht schon in den Werken dieser Richtung die Thatsache genugsam vorläge. Gleichwohl findet sich, dass selbst dieser, dem Anschein nach unfehlbare Gewinn weiter hinter der Voraussetzung zurückbleibt und selbst hier, wo es sich anscheinend nur um Massen, also Materielles handelt, der Geist über die Materie den Sieg davon trägt.

Schallwirkungen nämlich, wie Lichtwirkungen finden das Maass ihrer Kraft zunächst im Gegensatze gegen andere Wirkungen derselben Art; der Gegensatz gegen eine schwächere Wirkung ist es, der die stärkere hebt. Die Maler wissen das längst; sie brauchen zur Darstellung der Lichtpunkte nicht etwa Metallglanz (man betrachte die Goldgründe und Goldverzierung auf alten Bildern) oder gar durchleuchtendes Feuer, sondern die Gegenstellung dunklerer, bis in die Nacht abgestufter Umgebung. Auch die Meister in der Tonkunst haben das längst gewusst und geübt. Wenn Haydn lange genug mit seinem schwachbesetzten Quartett und seinen Paar Bläsern gespielt und gekost hat und endlich im muthwilligen Eifer seine zwei Trompeten mit den munteren Pauken loslässt: so machen die mehr Lärm, als die Korybantenwirthschaft des französischen Orchesters; denn dies wüthet und tost immerfort und macht gegen

den Lärm gleichgültig, während Haydns Trompeten hervorblitzen wie ein Licht durch die dämmernde Nacht. So auch hat keine der Massen, die das französische Orchester von Anfang an loslässt, die hehre Pracht des Finale oder auch der *C* dur-Sätze des Andante in Beethovens *C* moll-Symphonie erreicht.

Dies hat aber noch einen zweiten Grund: die Reinheit der Klangfarben. Drei Posaunen sind für sich allein in der That stärker, als im Verein mit der dumpfen Tuba, wie Roth strahlender ist, als Rothblau oder Violett; wir haben im Lehrbuch öfter zu bemerken gehabt, dass die schärferen Instrumente durch Zutritt der milderen keineswegs gestärkt, sondern verhüllt und gesänftigt werden. So bewirken auch vier Fagotte gegenüber den höheren Holzbläsern und vier Hörner gegenüber den Trompeten und Posaunen nicht Erhellung, sondern Verdumpfung des Schalles. Gleiche Verdunkelungen stehen auch dem klassischen Orchester zu Gebote, es hat dazu seine Hörner, seine Holzblasinstrumente, besonders die weichen Klarinetten und Fagotte; aber es hat sich weislich der Ueberladung enthalten, die allaugenblicklich jene Mischklänge herbeiführen, und es braucht deswegen auch nicht allenthalben zu den Schlägen der Trommeln und Becken seine Zuflucht zu nehmen, um in die breite Schallmasse und ihren Nachhall (denn jeder starke Schall hallt nach) Accent und Halt zu bringen.

Wunderlicherweise zeigt sich selbst der Reichthum an Klangmischungen, von dem man meinen sollte, dass sie errechnet werden könnten, täuschend. Die Möglichkeit zahlreicherer Klangmischungen ist arithmetisch festzustellen, auch haben alle obengenannten Künstler neue, zum Theils pezifisch bezeichnende gefunden. Gleichwohl ist keiner reicher darin gewesen, als wieder Haydn in seinen Naturspielen in der »Schöpfung« und den »Jahreszeiten«, dem sich höchst geistreich Weber und Meyerbeer anschlossen, dieser schon mit der neuen Orchestration. Beethoven darf hier nicht mitgenannt werden; er ist zwar in Klangbildungen reicher wie irgend einer, aber bei ihm sind sie nicht Effektmittel für den einzelnen Moment, sondern Ausflüsse aus dem Erguss des ganzen Kunstgebildes.

Warum aber sind die Komponisten mit dem vergrösserten Besitz ihres Orchesters nicht zu reichern Ernten gekommen? — weil auch bei ihnen nicht der materielle Reichthum, sondern der Geist, ihr Prinzip der Orchestration, entscheidet.

Nicht ungestraft, wir wiederholen es, sucht man im Aufthürmen des Materials den Erfolg. Diese Schaar von Instrumenten ist einmal eingezogen in die Phantasie des Komponisten; nun will sie zu thun haben und drängt sich unablässig herbei, nimmt

den breitesten Raum ein und lässt nur spärlich dem einzelnen Instrument oder wenigen Gelegenheit zu feineren und eigen gefärbten Aeusserungen. Kommt es aber zu Solosätzen, so müssen sie, um des Gegensatzes willen zu der vorwaltenden Masse, durchdringenden Instrumenten anvertraut, oder in durchdringenden Tonlagen aufgestellt werden, oder es wird ihnen, gleichsam unter dem Druck der Masse, der Ausdruck jenes Klagens und Stöhnens zu Theil, der den Franzosen von jeher als Empfindung und Schwärmerei gegolten hat. Zugleich wird unter der Last der Masse die Bewegung des Ganzen unvermeidlich verlangsamt, ja schleppend in Vergleich mit dem behenden leichten Einherschritt des klassischen Orchesters; dies ist akustische Nothwendigkeit, weil der gefülltere Schall mehr Zeit braucht, sich auszubreiten und zu verhallen. Damit wird auch die Schlagfertigkeit, der heitere Tanz, die Vielgestaltigkeit des Rhythmus, die uns in Beethoven auf starkem Fittig davonträgt, beschränkt. Es ist ein leidiger Trost, wenn man diesem beschwerten Gange nachrühmt, der Satz sei »*largement*« geschrieben, dies *largememt* steht auch dem leichteren Orchester, auch dem Quatuor und Klaviersatz zu Gebote, aber es ist ihm nicht als Unvermeidlichkeit auferlegt.

So sehen wir das neuere Prinzip der Orchestration die ganze Komposition durchwalten; es begreift sich nun, dass es aller individuellen Entwickelung im Wege steht, dass es die freie, leichte, mannigfaltige Melodie, dass es noch viel mehr die dramatische Wechsel- und Gegenrede (technisch zu reden: die Polyphonie), den Preis aller Kunst, hemmt oder ganz verdrängt. Die Melodie, die Rede des Einzelnen, würde absolut frei, aber dürftig wie ein Einsamer sein, wenn sie ganz allein stände als Monodie; der nächste Schritt darüber hinaus ist, dass man ihr harmonische Grundlage, Begleitung als Anhalt, der bedeutsamere, dass man ihr eine Gegenmelodie, einen Gegensatz giebt, der ihren Inhalt durch seinen entgegenstrebenden Inhalt schärfer hervortreibt. Aber die Begleitung muss tragen, nicht durch überflüssige Masse drücken und überdecken; sonst nöthigt sie, zur Verstärkung der Melodie ebenfalls Instrumente zu häufen, und zieht wieder die Massenhaftigkeit als vorwaltenden Zustand herbei, die nur für Momente der Entscheidung oder für besondere Verhältnisse wirken soll und es um so sicherer thut, je sparsamer man sie braucht. Noch mehr als die einzelne Melodie, bedarf die Führung von Satz gegen Satz freier und leichter greifbarer Darstellung. Man kann allerdings grosse Massen in zwei Stimmen zusammenhäufen, oft hat Beethoven alle Bläser zu einer, alle Saiteninstrumente zu einer zweiten oder Gegenstimme verschmolzen; dies ist dann der stärkste Ausdruck des Gegensatzes. Aber eh' es zu diesem

Gipfelpunkt, zu dieser höchsten Entscheidung kommt, welch' ein reiches, buntes Leben drängt sich da gleich der Knospenüberfülle des Frühlings wetteifernd zur Entfaltung! Alle Stimmen des Orchesters begehren rein für sich und verschmolzen zu zweien und dreien, einzeln oder gepaart, an diesem heiteren und vielbedeutigen Reigentanz, der das Leben des Orchesters ist, theilzunehmen; das wechselt, das wandelt sich, das vereinzelt sich fast bis zum Sichverlieren, das paart und schaart sich wieder, bis zuletzt alles Einzelne sich darangiebt, die Macht des Ganzen in ehernem Gusse siegen und entscheiden zu lassen. Es ist, wir wiederholen es, das Bild eines freien, in jedem Einzelnen regsamen und eigenbeseelten Volkes gegenüber einer unter den Eigenwillen eines Einzelnen geschaarten Menge.

P.

Anordnung der Partitur.

Zu Seite 381.

Es ist hier, wo wir die gesammten Chöre des Orchesters zusammenführen, höchste Zeit, über

die Anordnung der Partitur

wenigstens das Nöthigste zu sagen. Im Werke selber haben wir jedes entlehnte oder selbstgebildete Beispiel in der Anordnung gegeben, die es in der Originalpartitur hatte oder die uns eben die bequemste war. Allein aus zwei Gründen dürfen wir es nicht bei dieser Zufälligkeit bewenden lassen; einmal, weil es nicht gleichgültig ist, ob unsere Partituren übersichtlich oder erschwert abgefasst werden; dann, weil man durch ungeschickte oder auch nur ungewöhnliche Anordnung leicht das Vorurtheil der Gewohnheitsmänner gegen ein Werk erregt, für das man ihre Theilnahme nicht entbehren kann, — und es unklug ist, dem Vorurtheil und der Missstimmung Trotz zu bieten, wo nicht höhere Bestimmungsgründe dazu nöthigen. Uebrigens ist nicht zu leugnen, dass für mancherlei Aufgaben verschiedene Anordnungen üblich und bisweilen von ungefähr gleichem Werthe sind. Aber dies ist nur ein Grund mehr, die Sache zur Sprache*) zu bringen und auf bestimmte Grundsätze zurückzuführen; nur so ist ein übereinstimmendes Verhalten der Komponisten und Verleger und damit erhebliche Erleichterung des Partiturlesens zu erreichen.

---

* Vergl. Allg. Musiklehre, S. 181.

Der Zweck der Partiturordnung ist natürlich kein anderer, als, die Uebersicht der Stimmen zu erleichtern.

Hierzu führt vor allem eine erste Regel:

> man muss die Stimmen nach ihrer natürlichen Tonordnung aufstellen, die tiefste zu unterst, die je höher liegenden darüber, die höchste zu oberst;

die auch vollkommen ausreichend ist, wenn die Partitur nur einen einzigen Stimmchor enthält. Man setzt also Singchor und Quartett, jedes für sich, in dieser Stimmordnung:

Diskant,	Erste Violine,
Alt,	Zweite Violine,
Tenor,	Bratsche,
Bass,	Bass;

Holzbläser- und Blechinstrumente in gleicher Ordnung so:

Flöten,	Trompeten,
Oboen,	Hörner,
Klarinetten,	Pauken.
Fagotte,	

Nach gleichem Grundsatze wird verfahren, wenn die hier aufgeführten Partien getheilt oder zahlreicher gebraucht werden; die je höheren Stimmen werden über die tieferen gesetzt. Z. B.

Soprano I.,	Flauto piccolo,
Soprano II., u. s. w.	Flauti,
	Oboi,
Trombe in *Es*,	Clarinetti,
Corni in *Es*,	(Corni di bassetto),
Corni in *B* basso, u. s. w.	Fagotti,
	(Serpente e Contrafagotto).

In solcher Weise ist die Partitur in Nr. 430, 503 des dritten, sowie Nr. 59, 64, 101, 150, 154, 364 u. s. w. des vorliegenden Theiles geordnet.

Wenn zwei und mehr Stimmchöre zusammentreten, ist es bekanntlich Grundsatz, jeden der Chöre als ein Zusammengehöriges zu behandeln. Dem entspricht nun eine zweite Regel für die Partiturordnung:

> die zusammengehörenden, einen Chor bildenden Stimmen müssen zusammengestellt werden;

ein Doppelchor für Gesang, oder vereinte Chöre von Holz- und Blechinstrumenten müssen daher so gesetzt werden, dass die Stimmen jedes Chors beisammen bleiben, — die Holzbläser für sich und das Blech für sich.

Ehe wir aber hierauf näher eingehen, ist zu erwägen, dass Erstens von verschiedenen Chören in der Regel einer vor dem anderen insofern den Vorzug hat, als er mehr oder gewichtiger

in Thätigkeit tritt; und Zweitens, dass die tiefste und dabei beschäftigteste Stimme in modulatorischer Hinsicht besonders wichtig ist, weil sie die meisten Grundtöne enthält, mithin beim Ueberblick der Partitur den Leitfaden durch die Modulation bietet. Hieraus ergiebt sich die dritte Regel:

der wichtigere und namentlich der die reichste Unterstimme enthaltende Chor wird zu unterst gesetzt;

denn dann findet das Auge die wichtigste Stimme zu unterst als Trägerin des Ganzen. Vereinigen sich also z. B. Sologesangsstimmen mit Chorgesang, oder mehrere Gesangchöre, oder das Streichquartett mit dem Chor der Holzblasinstrumente, oder der letztere Chor mit dem der Blechinstrumente: so wird so —

Soprano Solo, Alto Solo, u. s. w.	C. I.	Soprano I., u. s. w. Basso I.
Canto (Chor), Alto, u. s. w.	C. II.	Soprano II., u. s. w. Basso II.

ferner so —

Flauti, u. s. w.	Trombe, u. s. w.
Fagotti,	Timpani,
Violino I., u. s. w.	Flauti, u. s. w.
Basso	Contrafagotto

gesetzt. Von zwei oder mehreren Gesangchören wird, wie man Th. III. Nr. 521 und 522 sehen kann, der tiefere zu unterst gestellt. Die Vortheile dieser Aufstellung sind einleuchtend.

Neben diesen Grundregeln zeigen sich indess mancherlei Ausnahmen wohlberechtigt, die meistens darauf beruhen, dass die Regeln gegen einander in Widerspruch treten und man Ursache hat, bald der einen, bald der anderen Folge zu geben.

Erstens stellt man im Chor der Holzblasinstrumente die höheren Klarinettarten mit den tieferen zusammen, wenn jene auch höher liegen sollten als die Oboen (ebenso müssten die englischen Hörner zu den Oboen treten), —

Oboi,	Flauti,
Corno inglese,	Oboi,
Clarinetti,	Corno inglese,
oder:	Clarinetto in *Es*,
Clarinetti,	Clarinetti in *B*,
Oboi,	Clarinetto basso
Corno inglese,	

giebt also der zweiten Regel Folge vor der ersten.

Zweitens setzt man, wenn blos Hörner zu den Holzbläsern treten, dieselben lediglich nach der ersten Regel unter die Holzblasinstrumente, z. B.

Clarinetti,
Corni,
Fagotti,

wie wir in Nr. 163, 210 und 216 gethan. Der Grund, hier die zweite Regel zu verlassen, ist, dass die Hörner sich den Röhren oft inniger anschmiegen, als dem übrigen Blech, und es um so weniger nöthig ist, sie auf Kosten der ersten Regel abzusondern, wenn sie aus dem Blechchor allein auftreten.

Drittens setzt man im Blechchor aus gleichem Grunde die Trompeten bisweilen unter die Hörner zu den Pauken, z. B.

Corni in *Es*,	Corni in *Es*,
Corni in *B*,	Corni in *B*,
Trombe in *B*,	Trombe in *Es*,
Timpani,	Timpani,

wenn nämlich Trompeten und Pauken immer oder vorherrschend zusammenhalten, die Hörner aber sich mehr den Röhren anschliessen. — Sehr verbreitet ist eine andere Stellung, die gleichen Grund haben mag und die Pauken über die Trompeten bringt, —

Timpani,
Clarini,
Corni,
Flauti, u. s. w.

die uns aber weniger billigenswerth scheint, da sie zu arg gegen die erste Regel verstösst und Tiefstes, Hohes, Mittleres und Höchstes durcheinanderwirft.

Viertens werden im Blechchor die Posaunen zwar stets beisammen gelassen, bald aber (nach der ersten Regel) unter Trompeten und Hörner, bald als besonderer Chor (nach der zweiten Regel) über sie gestellt.

Wenn nun Fünftens alle drei Chöre des Orchesters zusammentreten, so wird nach der dritten Regel das Streichquartett zu unterst gestellt. Hinsichts der Bläser bestehen in neuerer Zeit besonders zwei Weisen, die wir hier —

Timpani,	Flauti, u. s. w.
Trombe,	Fagotti,
Corni,	Trombe, u. s. w.
Flauti, u. s. w.	Corni,
Fagotti,	Timpani,
Violino I., u. s. w.	Violino I., u. s. w.

andeuten. Abgesehen von der Verletzung der ersten Regel im Blech erscheint die erste dieser Aufstellungen ganz folgerichtig nach der S. 595 gegebenen Zusammenstellung der Holzbläser mit

dem Blech. Doch ziehen wir die zweite vor. Denn in dieser stehen die hochsteigenden Flöten obenan, können also bequem ausgeschrieben werden, die erste Violine hat das notenarme System der Pauken über sich, kann also ebenfalls gut geschrieben werden; beide Hauptchöre sind durch das oft pausierende, ganz anders gestaltete Blech geschieden und dadurch leichter auf- und zusammenzufassen. Wenn übrigens die Pikkelflöte bisweilen unter die grosse Flöte gesetzt wird, so scheint diese Verkehrung auch nur den Grund zu haben, für die Noten der Flöte mehr Raum zu finden.

S e c h s t e n s scheint es in der letzteren Anordnung wohlgethan, die Posaunen und die vielleicht angewendete grosse Trommel zwischen die Holzbläser und übrige Blech —

Flauti, u. s. w.
Fagotti,
Tromboni,
Gran tamburo,
Clarini, u. s. w.
Timpani,
Violino I., u. s. w..

zu stellen, da sie entweder als eigener Chor auftreten, oder sich ihrem Tongehalt nach mehr zu den Holzbläsern halten, als zu Trompeten und Hörnern.

Wenn S i e b e n t e n s zum Orchester Singstimmen treten, so müssen diese der Regel nach als Hauptchor gelten, sollten also zu unterst stehen. Dies ist aber nicht rathsam, weil nicht in ihnen, sondern im Quartett die vollständigere Bassstimme zu finden ist. Hier muss also zwischen der zweiten und dritten Regel ein Abkommen stattfinden; man schiebt die Singstimmen, wie hier —

Flauti, u. s. w.
Violino I.,
Violino II.,
Viola,
Canto, u. s. w.
Violoncello e Basso,

angedeutet ist, in dem Quartett, zwischen Bratsche und Bass ein, so dass man zu unterst die wichtigste Unterstimme und dann sogleich den wichtigsten Chor zur Hand hat.

Weniger zweckmässig erscheint die ältere Schreibart, die die Violinen und Bratsche zu oberst, den Bass zu unterst stellte und dazwischen nicht blos die Singstimmen, sondern auch (über diesen) alle Bläser einschob; diese Ordnung fand ihr Entstehen

und ihren Anlass wohl nur in der noch älteren (vor-Haydnschen) Satzweise, die die Bläser fast ausschliesslich zur Verdoppelung der Streichinstrumente verwandte. Noch zersplitternder trifft unser Auge die ältere Anordnung, die mit der eben erwähnten in dem Auseinanderreissen des Quartetts übereinkam, die Bratsche aber von den Geigen weg zum Bass stellte, auch wohl die Fagotte vom Rohr weg zum Bass brachte, weil beide Instrumente mehr zum Bass hielten, als selbständig gingen.

Sollen endlich Achtens Ventilinstrumente angewendet werden, so müssen sie sich den ihnen verwandtesten Blechinstrumenten anschliessen, — Tuba den Posaunen, Ventilhorn und Ventiltrompete den Naturhörnern und Naturtrompeten.

Das Weitere lehrt der Anblick unserer Beispiele, oder ist in der Musiklehre zu finden.

Q.

Entwurf und Anlage der Partitur.
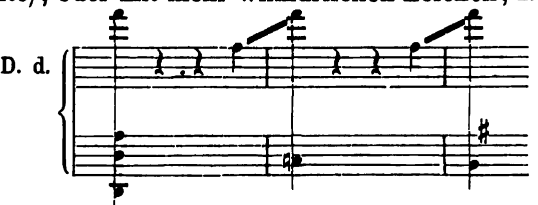
Zu Seite 405.

Zum Schluss der Lehre kommen wir noch einmal auf einen zwar nur äusserlichen, aber höchst einflussreichen Gegenstand zurück: auf die Weise, grössere Werke zu vollenden und zu Papier zu bringen; und in Anwendung auf Orchester- und grössere Gesangkomposition: auf die Art, sie in Partitur zu setzen.

Schon bei weit einfacheren Aufgaben (z. B. bei der Choralfiguration und Fuge, Theil II. S. 112, 134, 363, 393) wurde die Erspriesslichkeit erkannt, zuvörderst einen Entwurf zu machen, in dem nur das Nöthigste und Feststehende angedeutet, alles Zweifelhafte und Hemmende bei Seite gelassen würde, der leicht und schnell niedergeschrieben, verändert, ausgefüllt werden könnte und nach vorgängiger Prüfung in mehrmaligem Ueberarbeiten endlich zur Ausführung und zum vollständigen Werke gedeihe. Dass bei noch umfassenderen und vielseitigeren Werken, namentlich bei grösseren Kompositionen für Orchester und Gesang, ein solcher Entwurf noch nothwendiger und förderlicher sein muss, versteht sich von selber. Wir haben daher auch in diesem Theile wiederholt auf die Nothwendigkeit des Entwerfens hingewiesen Zwar können wir nicht in Abrede stellen, dass geschärfte Vorstellungskraft, unterstützt von ausgebildetem Gedächtnisse, desselben weniger dringend bedarf, vielleicht in einzelnen Fällen es ganz entbehren kann. Allein eine solche — und zwar durchaus

sicherstellende Begabung und Gewöhnung ist als Ausnahme zu erachten, ja sie ist nicht einmal Bedingung oder Zeichen höherer künstlerischer Kraft. In der Regel ist Entwerfen erspriesslich, wo nicht nothwendig. Es gestattet, dem Gedankenfluge so schnell als möglich zu folgen, bei unerkälteter Schaffensglut und in ununterbrochener unveränderter Stimmung, also mit gegründeter Hoffnung auf innere Einheit (Th. III. S. 328) das Ganze wenigstens der Hauptsache nach zu vollenden; es schützt vor Störungen durch einzelne Zweifel, die vielleicht nur Nebenpunkte betreffen; es erspart, besonders in grösseren Werken (z. B. Partituren), den lähmenden Verdruss, von Zeit zu Zeit mehrere Bogen wegzuwerfen, vielleicht um einiger verfehlten Takte willen. Daher finden wir bei Künstlern aller Richtungen das Hülfsmittel des Entwerfens angewendet; der Dramatiker entwirft sein Scenarium und notiert gelegentlich einzelne Wendungen, Charakterzüge, ja ganze Scenen; — der Maler entwirft erst in Umrissen, dann in Nacktzeichnung mit angedeutetem Licht- und Schatteneffekt, dann in einer Farbenskizze sein Gemälde, wie solcher Entwürfe viele von Raphael, Rubens u. A. in Wien, München, Dresden, Berlin und anderwärts zu finden sind; — von Haydn, Mozart, Beethoven sind ebenfalls Entwürfe theils facsimiliert, theils in den Sammlungen aufbewahrt.

Eine andere Frage ist: in welcher Gestalt dergleichen Entwürfe am zweckmässigsten zu machen seien. Hier giebt es unstreitig vielerlei Weisen, deren jede diesen oder jenen besonderen Vortheil bieten kann. Es kommt darauf an, die leichteste Weise zu finden, die zugleich Raum für das Nöthigste bietet. Bei einfacheren Werken mag ein Notensystem genügen; so hat der Verf. einen ersten Entwurf von Beethoven zur Adelaide auf einem System gesehen. In der Regel haben zwei Systeme den Vorzug, da man auf ihnen für Tiefe und Höhe gleichzeitig Raum findet und daneben noch Vielerlei notieren und bemerken kann. Der Verf. hat selbst bei Entwürfen für Doppelchor und Orchester daran genug gehabt, die Chöre mit I, II bezeichnet, die Instrumente — für den ersten Augenblick — mit Kl. Ob. Fl. Pk. V I. Tr. Pos. P. Bl. Ms. Holzbl. St. (Klarinette, Oboe, Flöte, Pikkolo, Violine I., Trompete, Posaune, Pauke, Blech, Masse, Holzbl., Streichinstrumente), oder mit mehr willkürlichen Zeichen, z. B. —



(*G*- und *F*-Schlüssel sind vorausgesetzt, *D. d.* bedeutet *D* dur, der Strich durch beide Systeme volle Masse in breiter Lage, das Zeichen - - - - einen Lauf der Geigen — oder der ersten Geige, mit oder ohne Flöten u. s. w.) angedeutet. Andere mögen es mit gleichem oder grösserem Vortheil anders machen; es kommt dabei das Meiste auf Gewohnheit an. Wollen die zwei Systeme für besonders verwickelte Stellen nicht reichen, so wird ausnahmsweise ein drittes zugezogen. Bei der wiederholten Prüfung des Entwurfes findet sich dann Zeit und Raum zum Nachtragen, so dass zuletzt alles irgend Wesentliche im Entwurf angedeutet ist.

Kommt es dann zur Ausführung des Entwurfes in der Partitur, dann ist alles Wesentliche theils notiert, theils reiflich bedacht; dann kann die Partitur gleich vollständig, Seite für Seite, niedergeschrieben werden, — mit dem Vorbehalt, dass man neu auffallende schwierige Stellen in einer systemreicheren Skizze erst auf einem besonderen Blättchen aufzeichnen und verbessern dürfe*. Wie nun übrigens die Partitur selbst geschrieben werde, das kommt auf die Umstände an. Bei ganz unzweifelhaften Stellen kann von Takt zu Takt oder gar von oben nach unten, Zeile für Zeile über die ganze Seite hinweg geschrieben werden; steht der Satz noch nicht vollkommen klar vor dem Auge, so notiert man zuerst Melodie und Bass und fügt dann die Mittelstimmen zu; ist wohl der Satz, nicht aber die Instrumentation durchgängig gefasst, so notiert man erst jenen in den für ihn nothwendigen oder sonst feststehenden Stimmen (z. B. polyphone Stellen erst für den Chor oder die wesentlich für sie bestimmten Orchesterpartien) und fügt dann das Weitere zu. — Dass Mozart einmal im Uebermuthe (wenn es wahr ist!) das zweite Horn zuerst notiert habe, ist wenigstens nicht unmöglich; es beweist nur, dass ihm der ganze Satz vollkommen klar und sicher im Geiste feststand.

Zur guten Stunde kommt uns bei diesem Gegenstande soeben ein anziehender Aufsatz von Herrn Prof. Lobe** zu Gesicht: »Gespräche mit Hummel« überschrieben, in dem unter anderen gehaltvollen Mittheilungen auch Hummels Weise, in Partitur zu setzen, und aus Hummels Munde Nachrichten über die Gewohnheit Mozarts, Haydns, Beethovens, Weigls u. A. gegeben werden. Was uns hier zunächst angeht, ist der Punkt,

* Wenigstens der Verf. muss diese Weise für fördersam halten, wofern man sich an sie gewöhnt hat. Sie hat ihm z. B. möglich gemacht, den ersten Theil des Mose in 24 Tagen in Partitur zu setzen, — natürlich, nachdem das Werk lange genug im Geiste herumgetragen und in Entwürfen festgehalten war, und natürlich die Zeit späterer Verbesserungen ungerechnet.

** Allg. mus. Zeitung vom 12. Mai 1847, Nr. 19.

in dem Hummel von der oben angedeuteten Weise abzuweichen scheint. Er sagt Folgendes:

»Welches Instrument diesen oder jenen Theil der grossen Melodie (damit bezeichnet er die durch eine ganze Komposition gehende Hauptkantilene) übernehmen soll, stellt sich immer zunächst und am leichtesten vor. Welche Farben aber jeden zu beleben haben in Hinsicht auf Folge und Kontrast, auf Schatten und Licht, so dass zuletzt das Ganze als ein wohlgruppiertes Gemälde erscheint, das kommt nicht immer so leicht gleich mit, das stellt sich erst nach und nach ein. Am schnellsten bildet sich mir in der Regel das Ganze aus, wenn ich erst den Bass zufüge, dann die übrigen Streichinstrumente, dann die Holzblasinstrumente und zuletzt das Blech. Doch ändere ich diese Ordnung auch nach Maassgabe besonderer Instrumentationszwecke, welche sich für diese oder jene Periode einfinden. Sollen z. B. die Blechinstrumente besonders hervortreten, so schreibe ich sie zuerst hin; ich habe dann anschaulicher vor mir, was ich von anderen Instrumenten hinzuthun und hinweglassen muss, um die beabsichtigte Wirkung nicht etwa zu dick zu übermalen.«

»Wer Seite für Seite in der Partitur gleich fertig instrumentiert, hat nicht allein den Nachtheil, das Bild nur einmal zu durchdenken, sondern auch den Blick auf jede einzelne Stelle sehr lange zu fixieren, wodurch er leicht das Verhältniss derselben zu den anderen und zum Ganzen aus dem Auge verliert. Woher bei so vielen Kompositionen der Mangel glücklicher, einander unterstützender und hebender, sowie das Dasein harter, eckiger Kontraste kommen mag. Kurz, die Gedanken sind zu sehr nur in ihrer Gestalt für sich und zu wenig im Verhältnisse zur ganzen Folgenreihe und dem daraus hervorgehenden Totale instrumentiert.«

»Aber noch ein weiterer bedeutender Vortheil fliesst aus meiner Methode. Man fühlt beim fortgesetzten Hinschreiben einer Stimme auch im Akkompagnement ihr melodisches Bedürfniss mehr, die gute Stimmführung kommt leichter. Sehen Sie die Mozartschen Partituren einmal in dieser Hinsicht durch, verfolgen Sie die einzelnen Stimmen für sich durch die ganzen Stücke und Sie werden erkennen, wie selbständig, wie fliessend jede für sich hinwandelt.«

»Auch das ist kein geringer Vortheil, dass man bei dieser Schreibweise die Partitur schnell anwachsen und in sehr kurzer Zeit schon etwas Fertiges vor sich sieht, während man, Seite vor Seite fertig instrumentierend, kaum vom Flecke zu kommen scheint. Es ist dies aber für das Gedeihen der Arbeit wichtiger als man glaubt. Der Geist wird gut gelaunt und verrichtet sein

Ausführungswerk leichter und williger. — Und endlich — obgleich das öftere wieder von vorn Anfangen scheinbar mehr Zeit zu erfordern scheint, so wird man in der That doch eher fertig. Mozart hätte nicht so viel schreiben können ohne diese Methode.«

Dass Mozart wenigstens bisweilen so verfahren, wird uns noch von anderer Seite bestätigt. Ein Freund will in der Originalpartitur der Zauberflöten-Ouverture (im Besitz des Herrn André in Offenbach) an der Verschiedenheit der Tinte bemerkt haben, dass zuerst das Quartett geschrieben, dann das Uebrige zugesetzt worden. Demungeachtet scheint uns das Verfahren, wenn es als Regel gelten soll, nicht unbedenklich. Es stellt das Quartett zu entschieden als Hauptsache und die übrigen Instrumente als Zugabe dar, entspricht also alle den Sätzen nicht genau, in denen das ganze Orchester individualisiert, der Inhalt gemischten Stimmen aus allen Chören zugewiesen werden soll. Ja, es könnte wohl gar verleiten, Manches in das Quartett zu schreiben (um es nur fertig und fest vor Augen zu haben), was eher anderen Stimmen zugewiesen worden wäre; — oder man schriebe das Quartett unvollständig hin und liesse die Partitur ohne die wesentlichen Züge, die den Bläsern zugehören, indem man sich bemühte, diese fortwährend im Gedächtniss zu bewahren, statt sie sogleich niederzuschreiben. Alle gewebteren Instrumentalsätze (namentlich in den grösseren Werken Beethovens) würden, wenn man sie einstweilen blos im Quartett niedergeschrieben denkt, in ihrem wesentlichen Inhalt beeinträchtigt, ja zum Theil unverständlich erscheinen.

Ja, man darf selbst den Aussagen des Gewährsmannes nicht unbedingt vertrauen; so gewiss an Hummels Wahrhaftigkeit zu zweifeln kein Grund vorliegt, so nahe mag ihm die gute Absicht gelegen haben, seinen Rath dem jungen Künstler noch gewichtiger einzuprägen durch die Versicherung, die Meister hätten es gemacht wie er. Hummel selber, seiner sonstigen Verdienste unbeschadet darf es gesagt werden, ist keineswegs unter den Meistern in der Instrumentation zu nennen — und hat für seine Kompositionen in der That mit jener Abfassungsweise auskommen können, da die wahre Dramatik des Orchesters nicht seine Aufgabe war. Ob und wo er die genannten Meister am Werke beobachtet? steht dahin, ist in Bezug auf Beethoven mehr als zweifelhaft, dessen handschriftliche Partituren kein Zeichen jener Alluvial-Entstehung zeigen, so gewiss ihr Inhalt wider sie zeugt.

Indess, eine ernstlichere Erörterung kann erspart werden,

da jeder Komponist sich seine eigene Weise nach der Natur der Sache und eigenem Behagen bildet.

R.

Aneignung des Textes.

Zu Seite 483.

Die Auffassung des Textes nach Sinn und Situation muss der Hauptsache nach allerdings dem geistigen Standpunkte, der allgemeinen Vorbildung eines Jeden und der besonderen Stimmung und Intention in der Zeit des Schaffens überlassen bleiben. Indess ist der Verf. durch wiederkehrende Erfahrungen im lebendigen Unterrichte darauf hingewiesen worden, dass wenigstens für einen Theil der Kunstjünger ein Wink, wie sie sich ihres Textes zu bemächtigen haben, willkommen sein möchte. Er hat diese Beobachtungen zum Theil an talentvollen und gebildeten Schülern gesammelt, denen man durchaus nicht den Beruf und das Recht absprechen kann, sich in unserer Kunst einheimisch zu machen. Wer die nachfolgenden Andeutungen für sich unnöthig findet, möge darum von Anderen nicht zu ungünstig urtheilen; es würde gar leicht sein, ganze Reihen als talentvoll anerkannter Musiker zu nennen, die in der Wahl und Auffassung der Texte Mängel in ihrer Vorbereitung zum Schaden ihres Werkes haben blicken lassen. Dem Lehrer ist diese Angelegenheit auch noch aus einem zweiten Grunde wichtig. Er muss bei dem Studium der Gesangkomposition die Wahl und Zurechtstellung des Textes dem Schüler überlassen und kann diesem für einen Theil der Aufgaben (Recitativ und polyphonen Chor) keine reichhaltigere Quelle nachweisen, als die Bibel, die gleichwohl unseren Zeitgenossen nicht so vertraulich nahe steht, wie denen eines Bach und seiner Vorgänger. Da wird auch er, wie der Verf., erfahren, dass mancher selbst der begabteren Schüler befremdet und kalt dem unvertrauten Bibelworte gegenübersteht und, ohne Hülfe, in seinen Fortschritten stockt.

Jeder Text ist uns zunächst ein Fremdes; als solches können wir ihn höchstens musikalisch aussprechen im Recitativ, und auch das nur kalt und ungenügend. Er muss erst unser Eigen werden, sich unser Gemüth öffnen, damit dasselbe aus ihm ein Werk schaffen könne. Einige Texte nun bieten in ihrem unmittelbaren Inhalt unserem Gemüthe so treffende und weckende Be-

ziehungen, dass sie unmittelbar zum schöpferischen Moment werden. Bei anderen ist ein Hinzuthun, Hinzudichten nöthig; und daraus folgt keineswegs, dass sie zu verwerfen seien, vielmehr sind sie oft die günstigsten und fruchtbarsten, weil sie am schärfsten zur eigenen dichterischen Bethätigung wecken. Mit den letzteren haben wir hier zu thun.

Wenn dem Jünger die Aufgabe wird, sich einen Text (aus der Bibel oder sonst woher) zu wählen, so ist er vorerst in einer unkünstlerischen Lage; er hat noch für keinen der vorliegenden Texte wahren Antheil, sondern schwankt zwischen mehreren unentschieden, fremd und kalt. Je länger diese Zweifelmüthigkeit währt, desto zersetzender wirkt sie auf die künstlerische Stimmung und Schaffenskraft; jeder Komponist wird das an sich erfahren haben — und nicht blos in den sogenannten Schülerjahren. Hier wollen wir nur vor allem unseren alten Grundsatz neu anwenden: wir wollen rasch entschieden ergreifen, was sich nur irgend der Behandlung fähig und würdig zeigt; dem Ergriffenen wollen wir Alles abfragen und ablocken, was in ihm zu finden und aus ihm herauszudichten ist. Dann werden unverhofft eine Menge Texte sich uns beseelen, die wir ohnedem kaltsinnig hätten fallen lassen, das Umhersuchen und Umherzweifeln wird zurückgedrängt und auch für günstigere Aufgaben unsere Kraft erhöht, aus ihnen herauszufinden, was sie Unausgesprochenes bergen.

Ein Paar Beispiele, aus der Lehrererfahrung gegriffen und unverändert mitgetheilt, mögen das Verfahren erläutern. Schülern, die sich in der Textwahl unentschieden zeigten, wurden auf das Gerathewohl Bibelseiten aufgeschlagen und irgend ein nicht durchaus unmöglicher Vers zur Erwägung gegeben.

Der erste solcher Texte fand sich zufällig Josua 9, 9—10,

9 ..... »Sie sprachen: Deine Knechte sind aus sehr fernen Landen gekommen, um des Namens willen des Herrn, deines Gottes; denn wir haben sein Gerücht gehöret und alles, was er in Egypten gethan hat,

10 ..... »und alles u. s. w.

Da der Satz als Chor komponiert werden sollte, so wurden vor allem die Anfangsworte (»Sie sprachen«) weggelassen; ferner wurde der zehnte Vers ausgeschlossen, weil sein mehr in das Besondere gehender Inhalt nicht chormässig erscheint. Ob nicht auch vom Vers 9 der Nachsatz (»denn wir«) wegbleiben würde, oder vielleicht als bekräftigender Anhang gesetzt werden könne, blieb unentschieden bis zur Stunde des Schaffens*.

* Aus eigener Erfahrung bemerken wir, dass es höchst vortheilhaft ist, eher mehr als weniger Text zur Komposition bereit zu haben, wenn es näm-

Wie man nun auch über alle diese Punkte entscheide, so scheint uns dieser Text auf den ersten Hinblick keinen künstlerisch erweckenden Inhalt darzubieten. Dass vor Jahrtausenden Fremde zu Josua gepilgert sind, um sich zu seinem Gott, dem Gott Israels, zu bekennen, kann jetzt nicht mehr das Gemüth neu und tief bewegen. Nur damals, bald nach der Erlösung des Volkes und der Stiftung des Bundes, hatte es Bedeutung für die Bekenner, die den Namen ihres Gottes sich ausbreiten sahen, und für die seinen Schutz Suchenden. Während also unser persönlicher Antheil wenig berührt wird, schauen wir einstweilen gleichgültig auf jene, von denen der Vers erzählt. Wer sind sie? Fremde, aus fernen Landen hergepilgert, eben gekommen und noch ermattet von der weiten Fahrt. Hier tritt uns schon ein menschlich Bild, ein menschlich Empfinden nahe; wir können die Redenden uns vorstellen, mit ihnen empfinden, ihr müdes Herantreten weckt schon musikalische Vorstellungen. Und was hat sie getrieben zur Wanderung und ist stärker gewesen, als Ermüdung und Gefahr? Der Name des unbekannten Gottes hat ihr Ohr und Gemüth getroffen, Staunen, Glauben, Hoffnung in ihnen erweckt. Dies vollendet und erhebt die Vorstellung. Körperliches Ermüdet- und geistiges Erwecktsein treten in Gegen- und Wechselwirkung; hat die Komposition zunächst das Erstere (was ja zuerst bemerkt werden musste) aufgefasst, die Fremdlinge vielleicht einzeln (nämlich in den idealen Personen der vier Chorstimmen) herangeführt, wie die Kraft eines Jeden vermochte: so kann sie nun Alle einmüthig oder zunächst wieder in Wechselrede, aber dringender, den Drang ihres Herzens aussprechen lassen. Hier ist für Jeden, der menschlich fühlen und künstlerisch gestalten kann, reicher Stoff zu einem lebendigen, tiefempfundenen Chorgesang.

Ungünstiger — fast bis zur Unbrauchbarkeit oder Wunderlichkeit zeigte sich ein ebenso herausgegriffener Vers aus dem zweiten Buch Samuelis 24, 2. Mit Weglassung alles für einen Chor Unerfassbaren und Verwandlung des ersten Wortes stellt er sich so dar:

Geht umher in allen Stämmen und zählet das Volk,

eine Forderung oder ein Vornehmen, das in sich selber keinen Anregungsmoment für den Künstler hat. Der Zusammenhang er-

---

lich möglich bleibt, ihn nach Erfordern zu kürzen, wie im obigen Falle. Denn das Kürzen ist leicht geschehen; macht sich aber während der Komposition das Bedürfniss einer Texterweiterung fühlbar, so kann über dem Suchen und Wählen leicht die Stimmung gestört oder wesentlich, auf Kosten der Einheit der Komposition, verändert werden.

giebt, dass es ein Gebot Davids gewesen, der sich damit in königlichem Hochmuth gegen Gottes Willen versündigt. Auch hieraus ist künstlerisch nichts zu gewinnen; und vor allem sollte der Satz Chor, musste also die Äusserung einer Menge, einer Schaar werden statt des Königs allein. Nun aber: was treibt diese Schaar zu dem Entschlusse, das Volk zu zählen? Ist es Neugier? das wäre ein unkünstlerisches oder doch kleinliches Motiv für einen Chor. — In der Überlieferung ertheilt David den Befehl »seinem Feldhauptmann«. Dies mahnt uns an Krieg und Kriegsnoth. Das Volk soll gezählt werden, die Streitbaren will man wissen und versammeln; man stellt sich die drängende Noth des Augenblicks, vielleicht nach einer Niederlage, vor einem drohenden Sturme vor, das Wogen der Gemüther zwischen banger Sorge und dem Entschluss zum äussersten Widerstand mit allen Kräften. In dieser Aufregung des Gemüthes, etwa nach schwankender Berathung, vertheilen sich die Entschlossenen durch die schweigende Nacht, um alle Helfer zu zählen und zu werben. Es könnte ein Chorsatz werden, der in seiner unheimlichen Regsamkeit, in der sich unabsichtlich verrathenden Angst und Spannung, selbst in der Zerstreuung seiner Stimmen einen tief wahren und lebensvollen Moment vor die Seele führte. —

Wir wollen noch einmal zugeben, dass dieses Katechesieren des Textes nicht für Jedermann nöthig zu lehren und zu lernen ist. Allein von der anderen Seite wird auch nicht verkannt werden dürfen, dass so mancher unlebendig aufgefasste Satz nicht aus mangelndem Talent verfehlt worden ist, sondern weil man so vielfach versäumt hat, sein geistiges Auge für dichterische Auffassung des Gegenstandes zu üben.

Übrigens wird uns Niemand missverstehen dürfen und etwa absichtlich ungünstige Texte wählen, um sie erst künstlich zurecht zu legen. Man soll nicht leichtfertig und gleichgültig das Erste Beste ergreifen, aber auch nicht allzuwählerisch sich die Frische und Wärme zur Arbeit verderben, ehe noch die Arbeit selber begonnen hat. Die oben betrachteten Texte geben nur einen Belag, dass man auch ungünstigen eine vortheilhafte Seite abgewinnen, künstlerisches Leben einhauchen könne. Besser sind bessere.

Sachregister.

F.

G.

H.

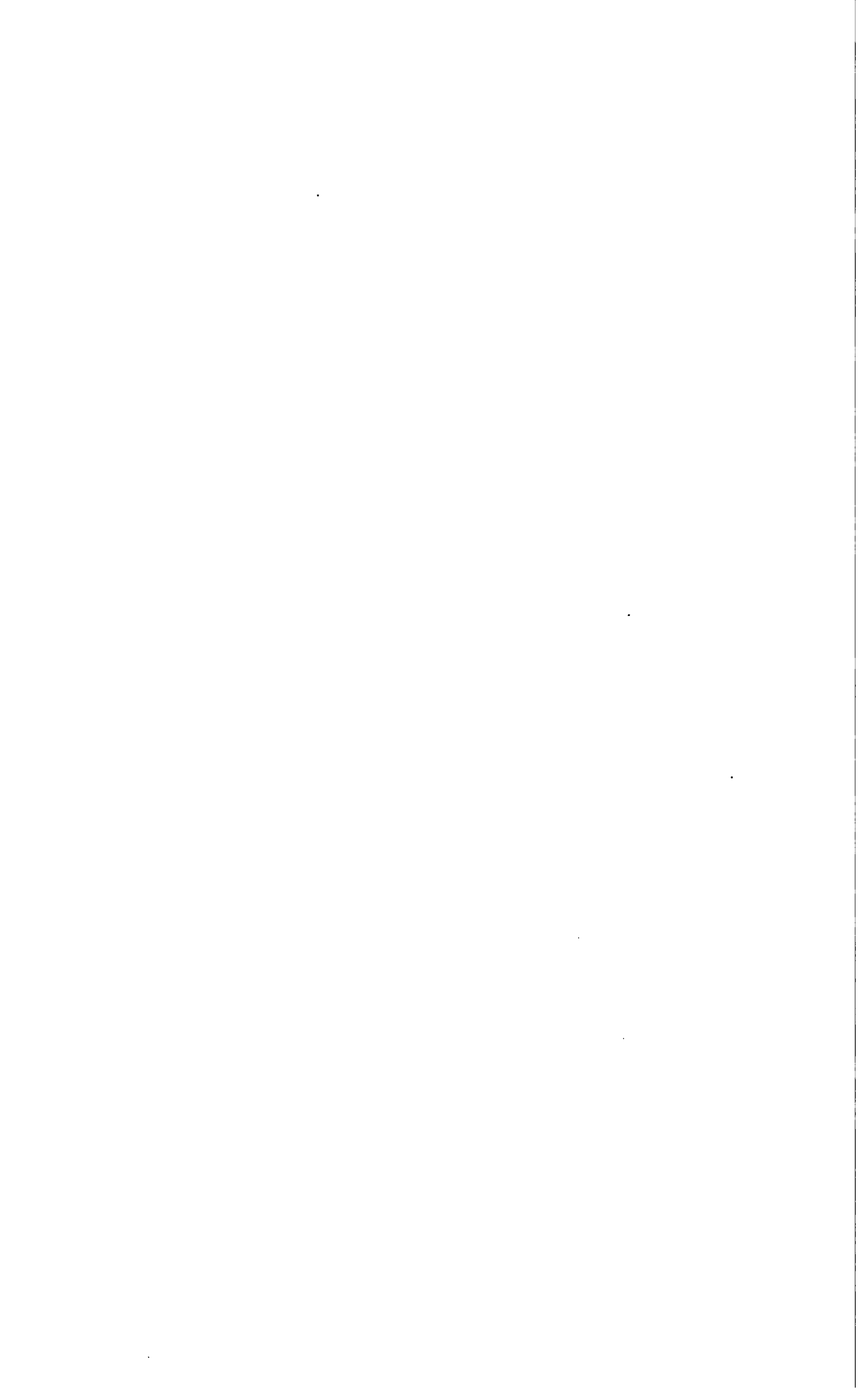
I.
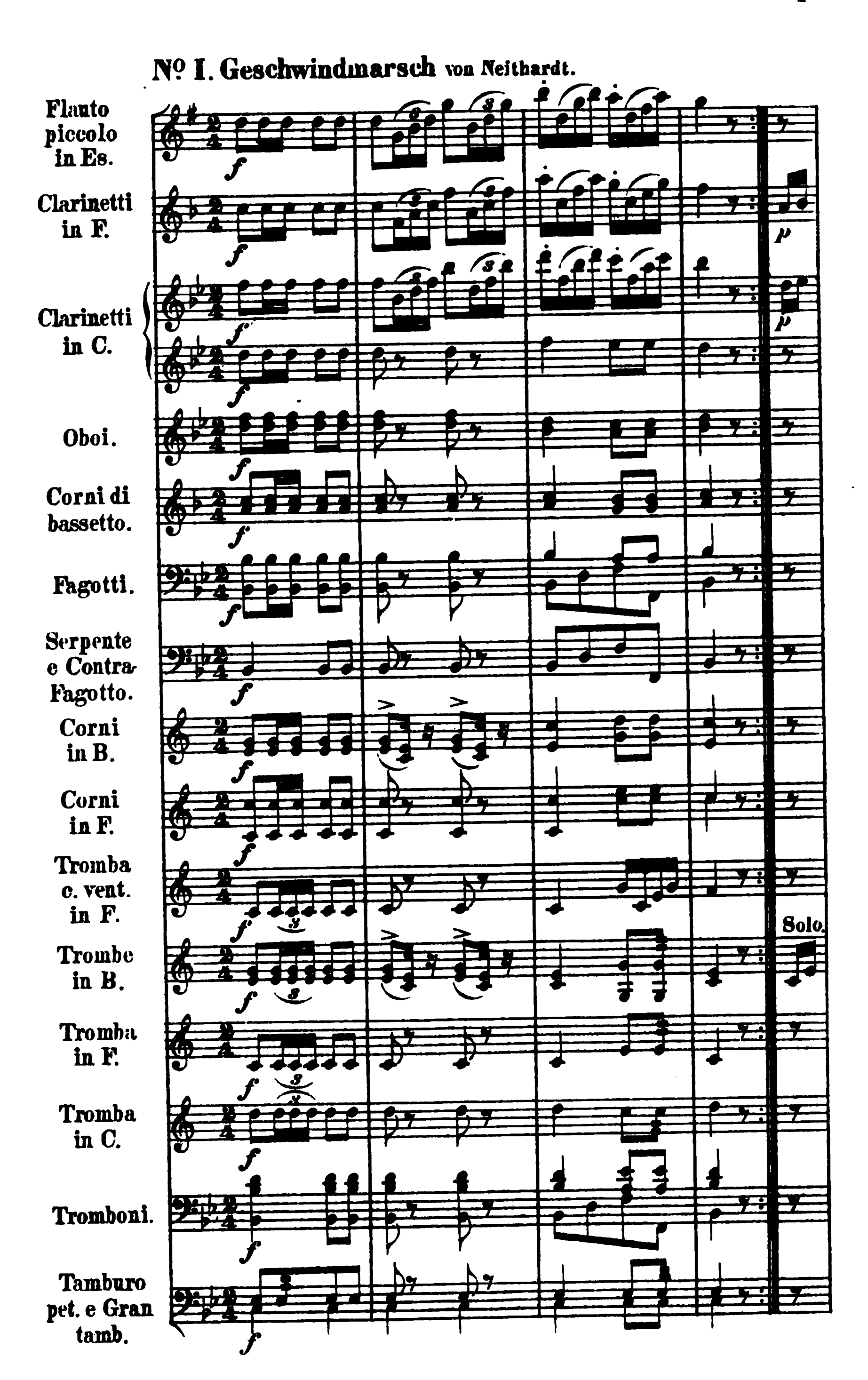
K.
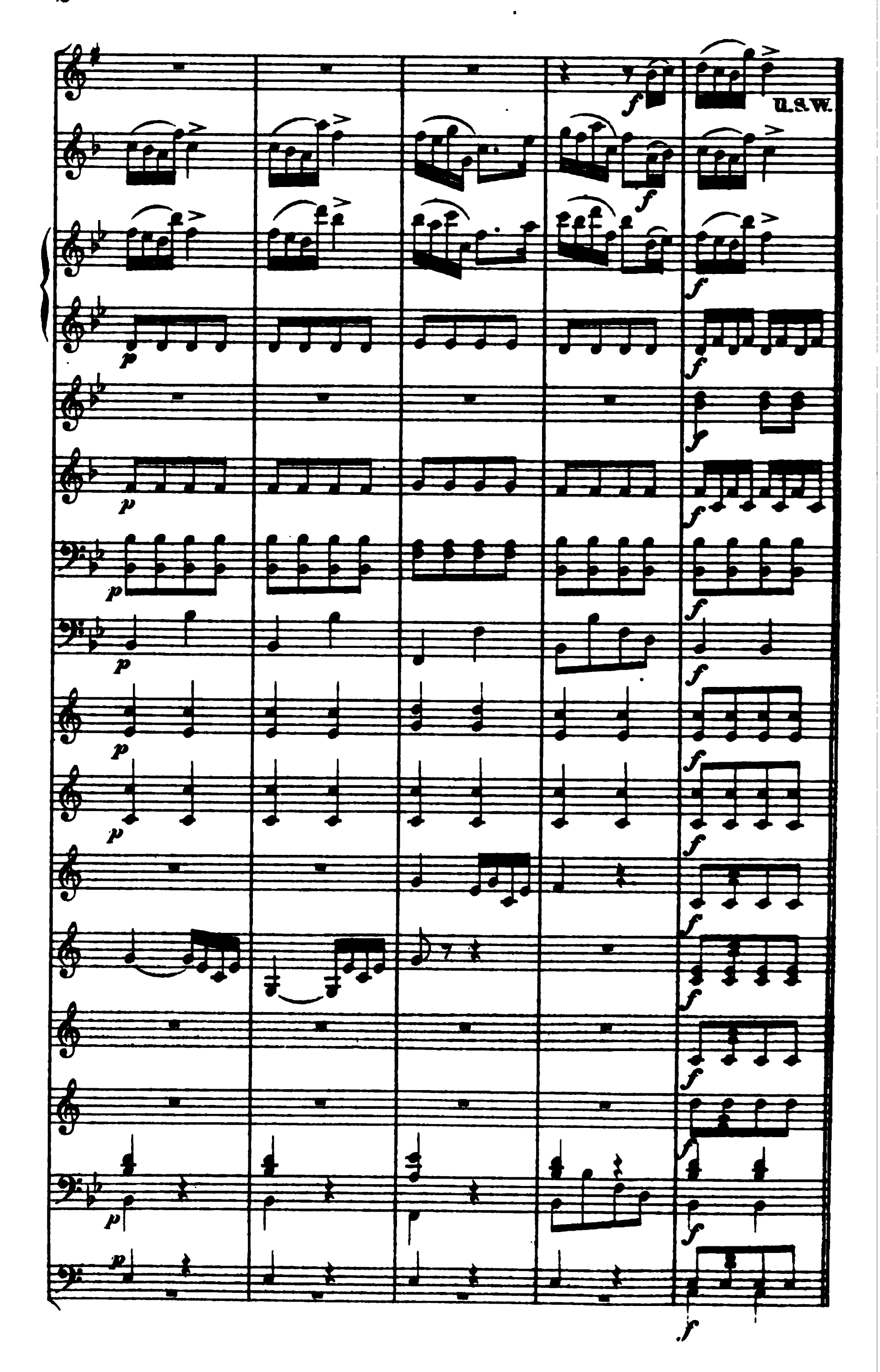
L.

M.
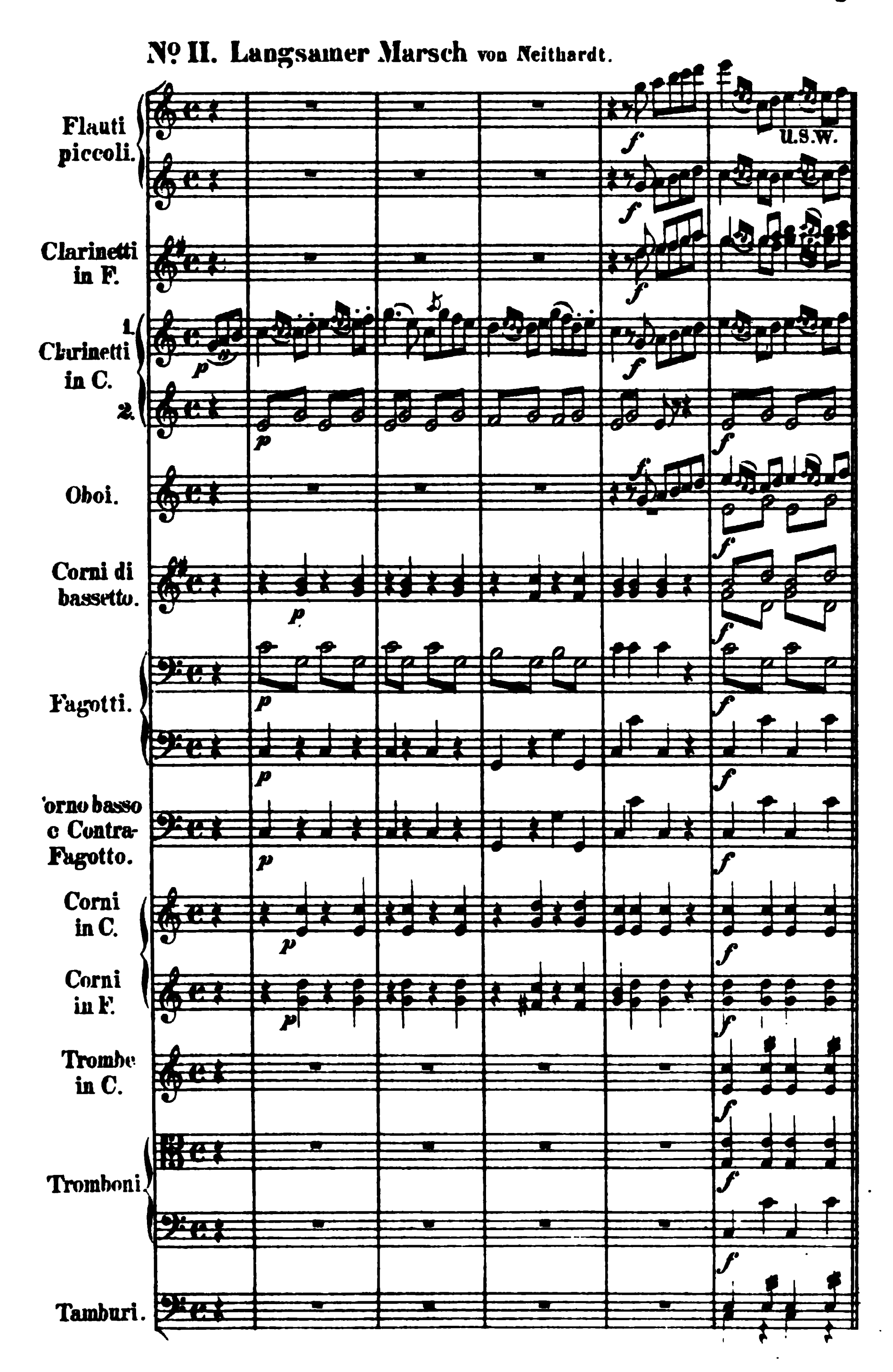

Beilagen.
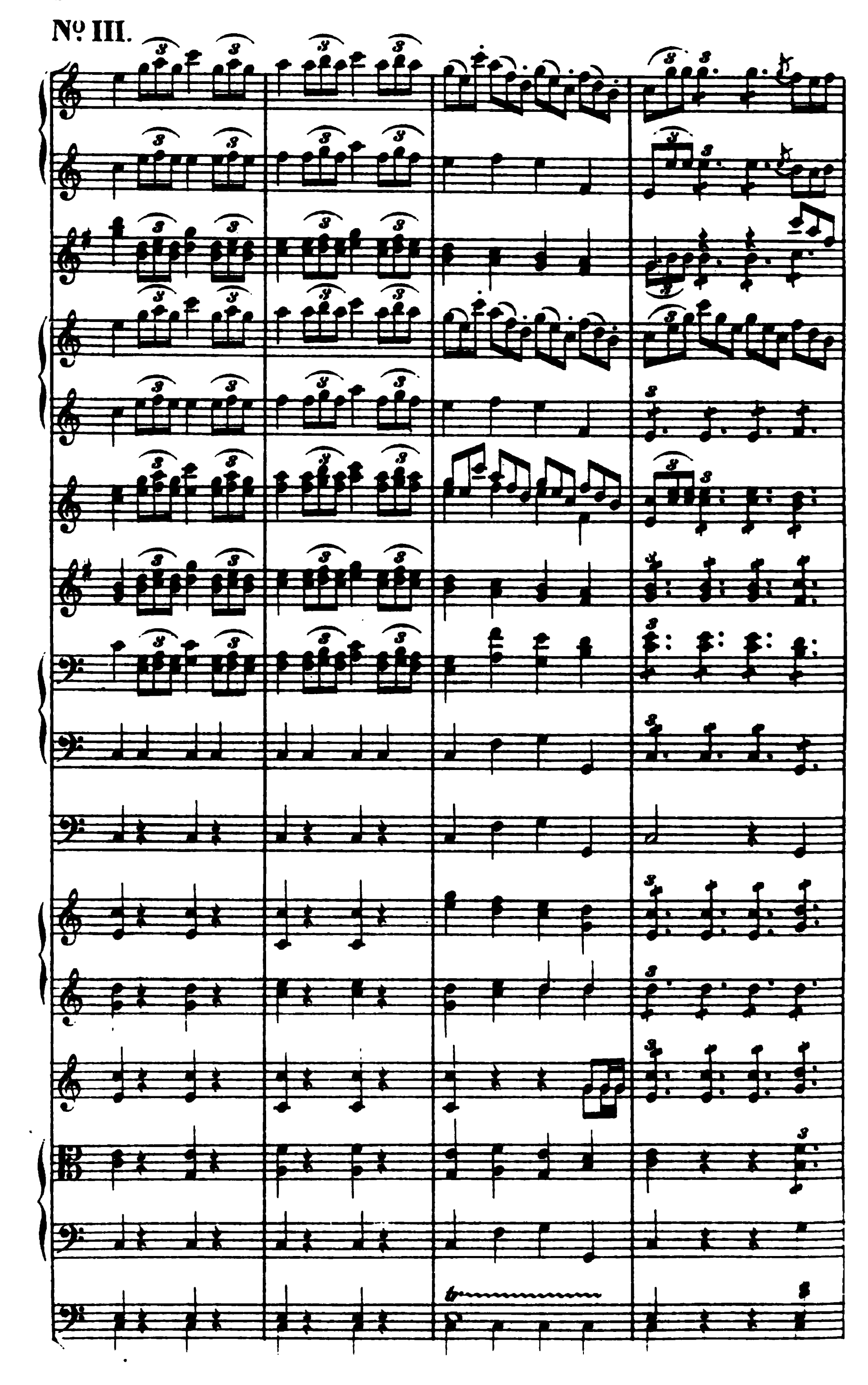



Nº I. Geschwindmarsch von Neithardt.
Flauto piccolo in Es.
Clarinetti in F.
Clarinetti in C.
Oboi.
Corni di bassetto.
Fagotti.
Serpente e Contra-Fagotto.
Corni in B.
Corni in F.
Tromba c. vent. in F.
Trombe in B.
Tromba in F.
Tromba in C.
Tromboni.
Tamburo pet. e Gran tamb.
Solo.
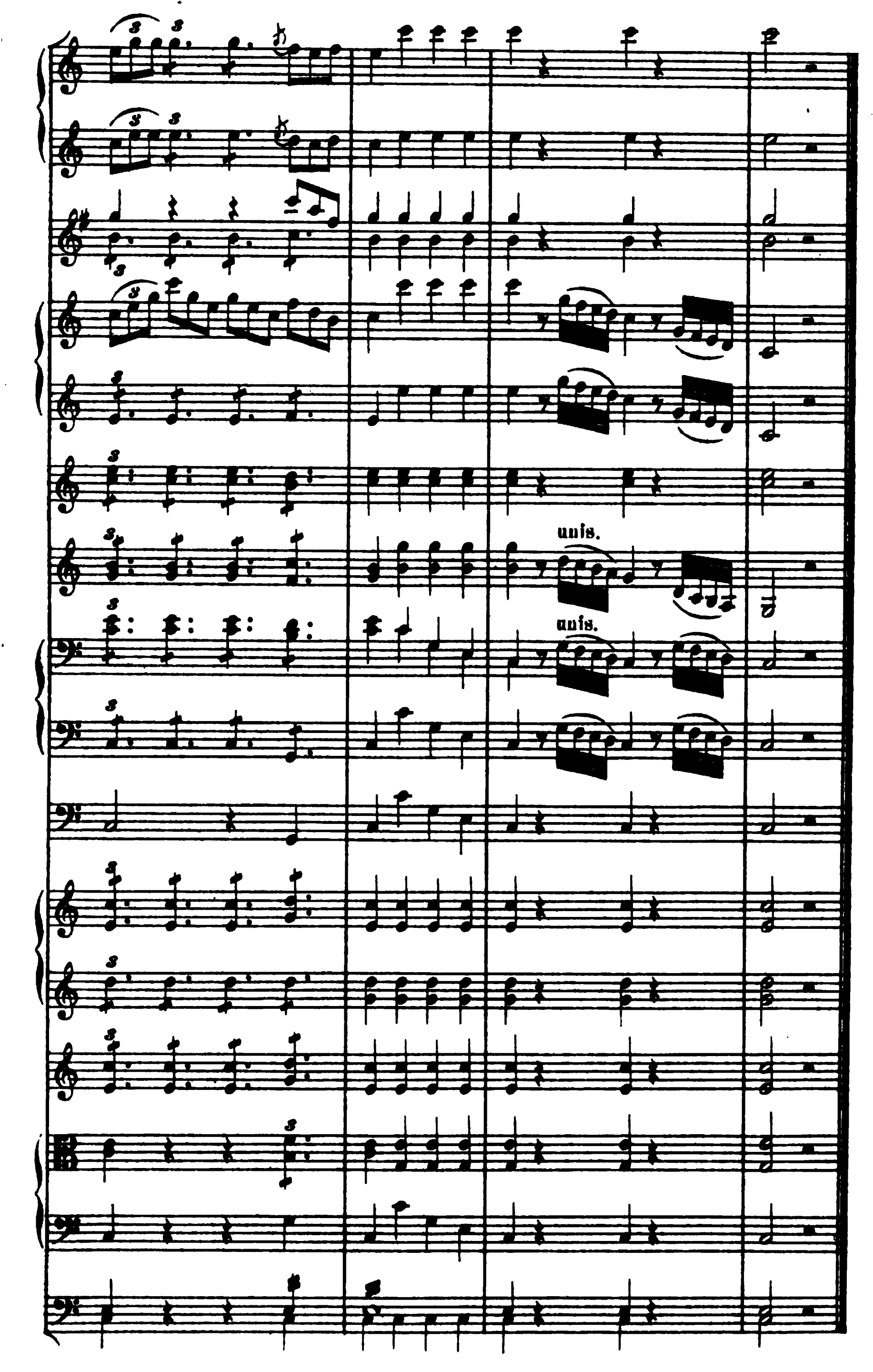

u.s.w.

No. II. Langsamer Marsch von Neithardt.
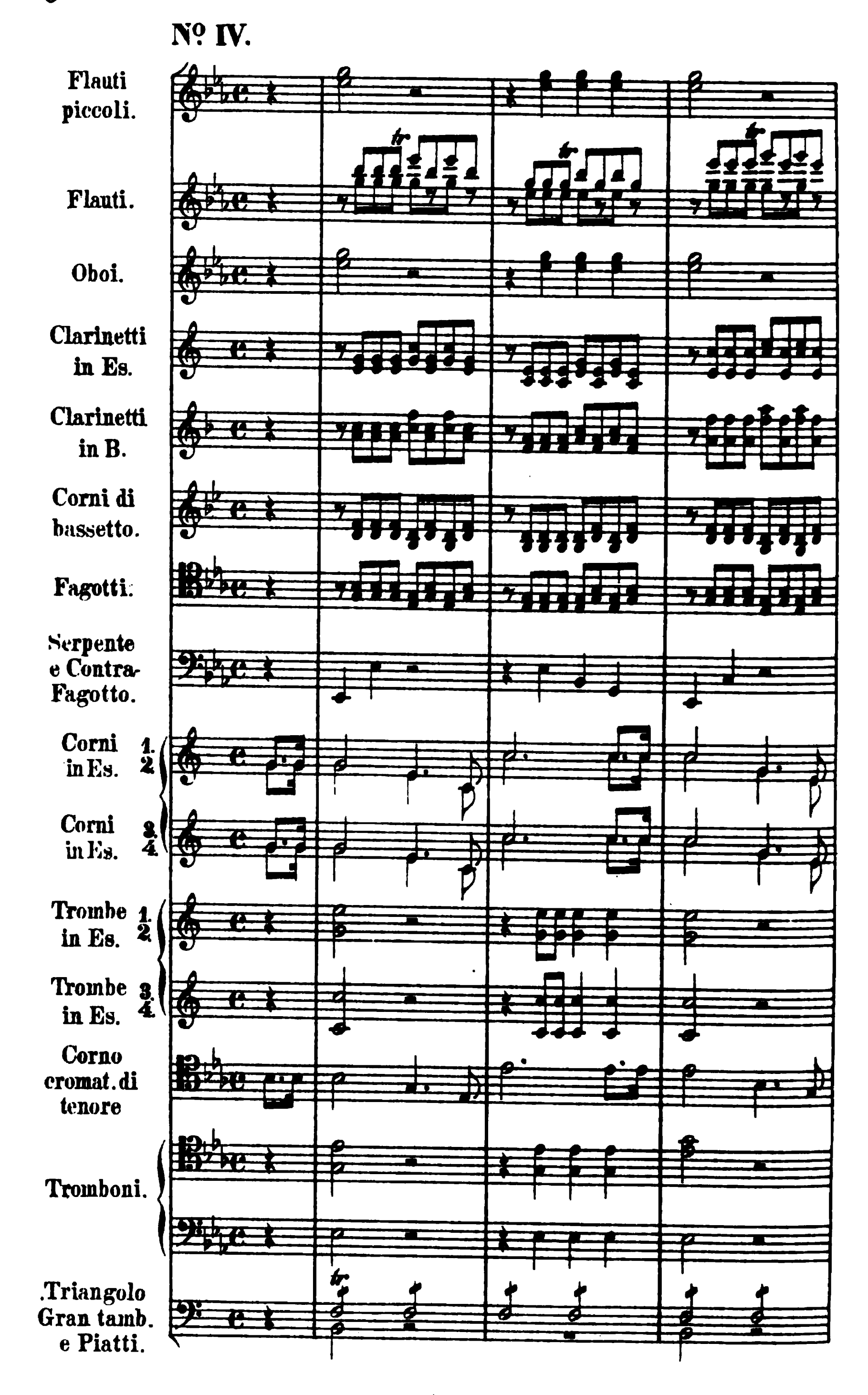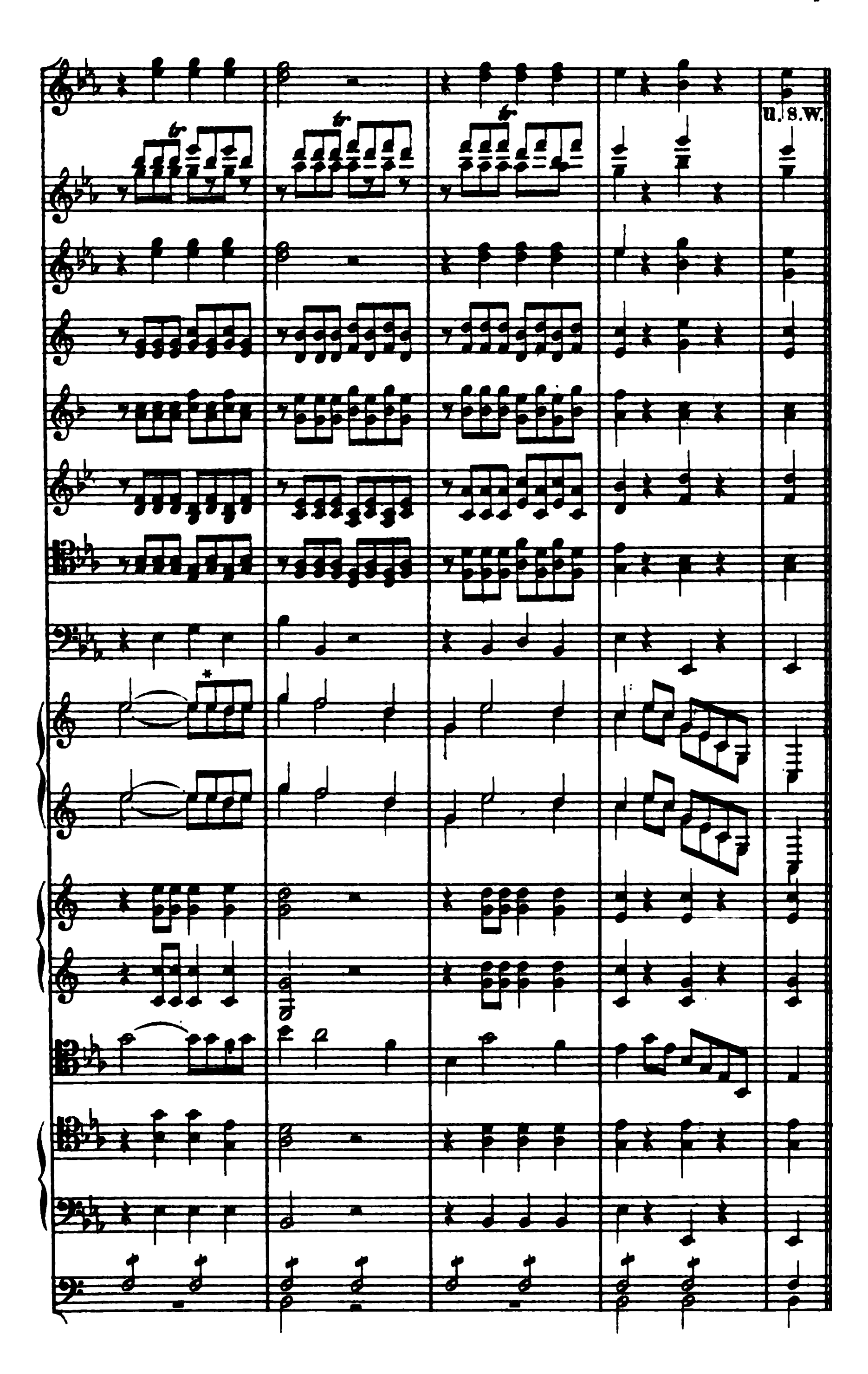


Nº III.



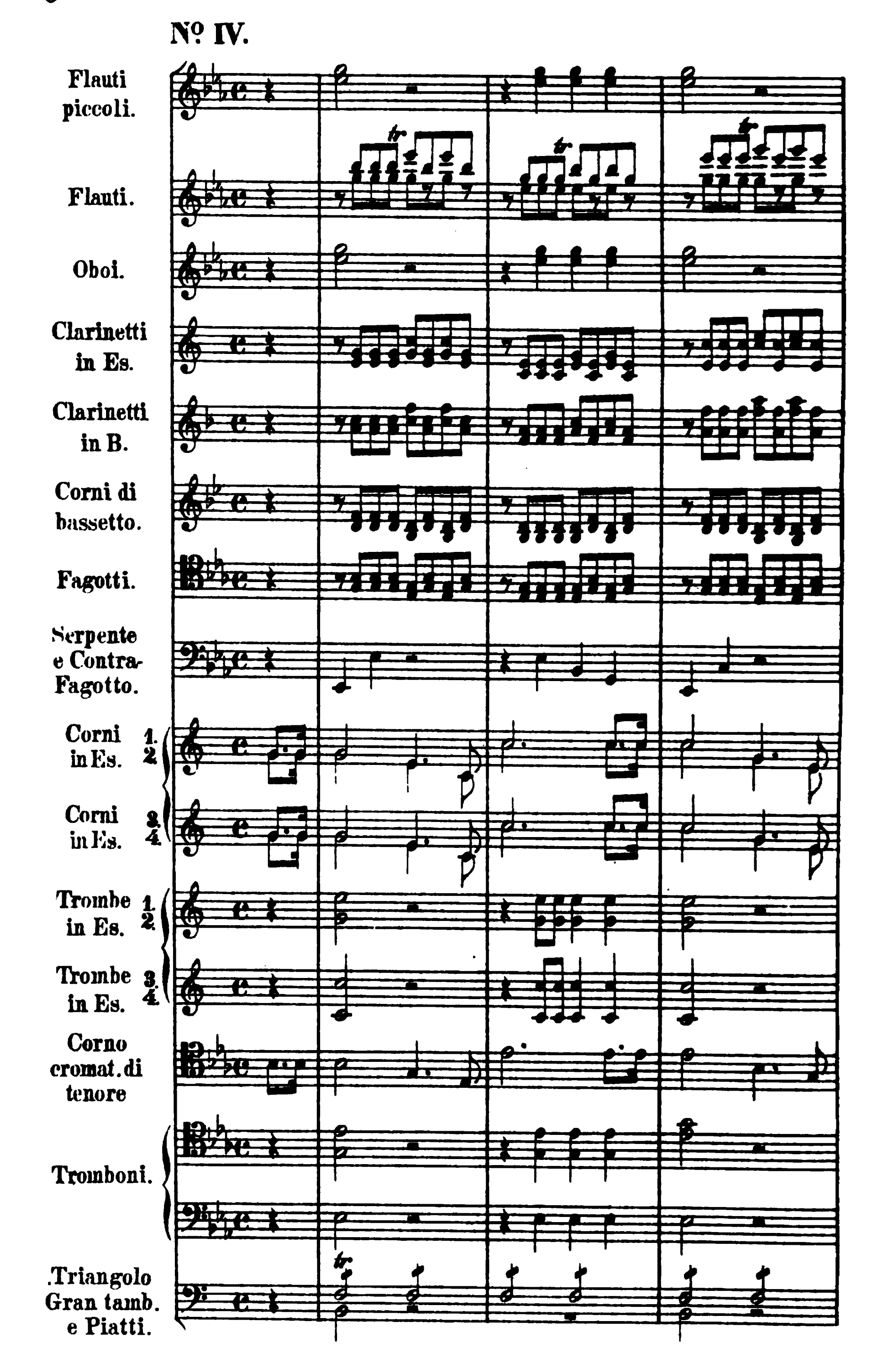

unis.
unis.
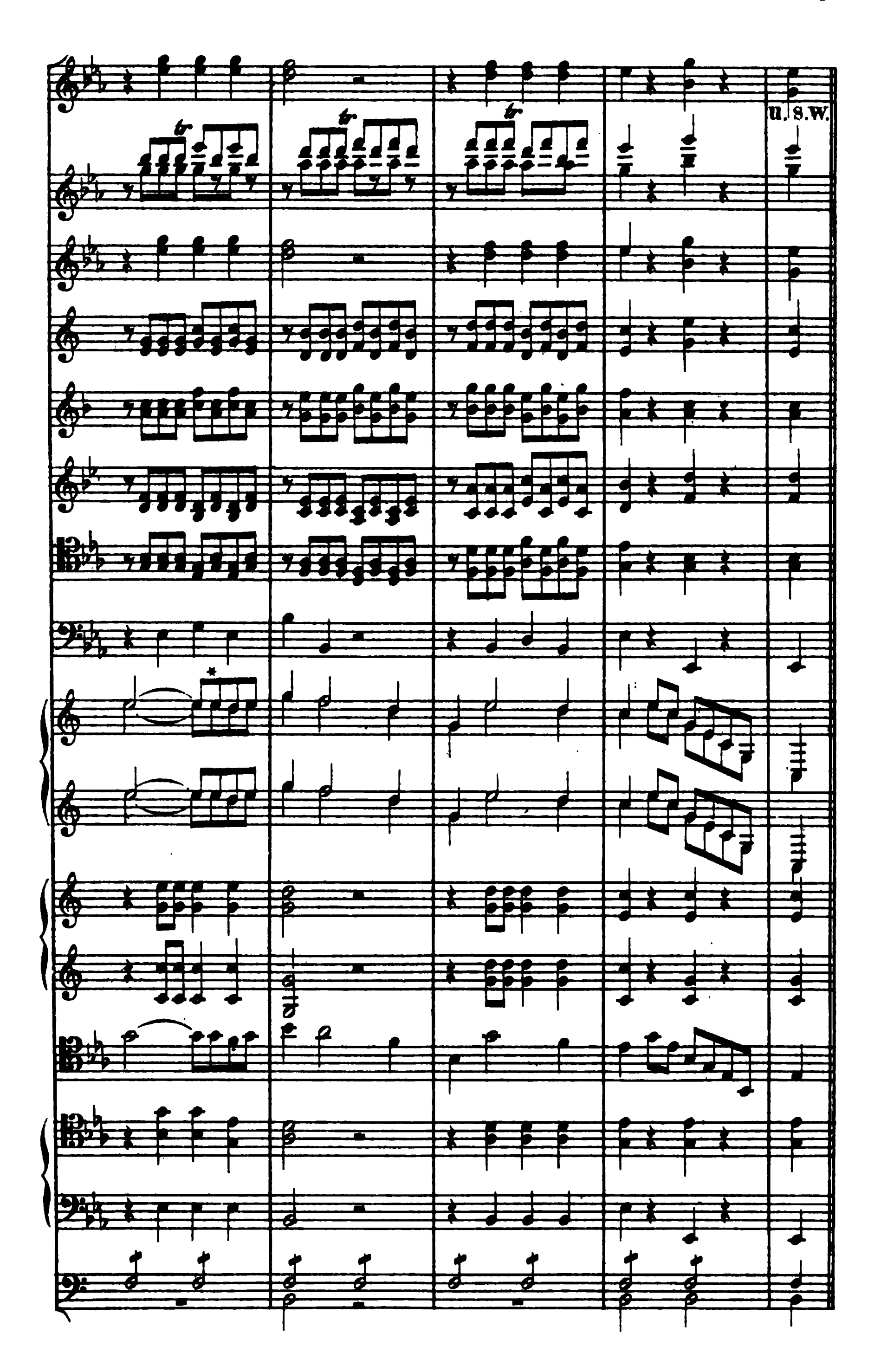
Nº IV.


Flauti piccoli.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in Es.
Clarinetti in B.
Corni di bassetto.
Fagotti.
Serpente e Contra-Fagotto.
Corni in Es. 1. 2.
Corni in Es. 3. 4.
Trombe in Es. 1. 2.
Trombe in Es. 3. 4.
Corno cromat. di tenore
Tromboni.
Triangolo Gran tamb. e Piatti.
tr

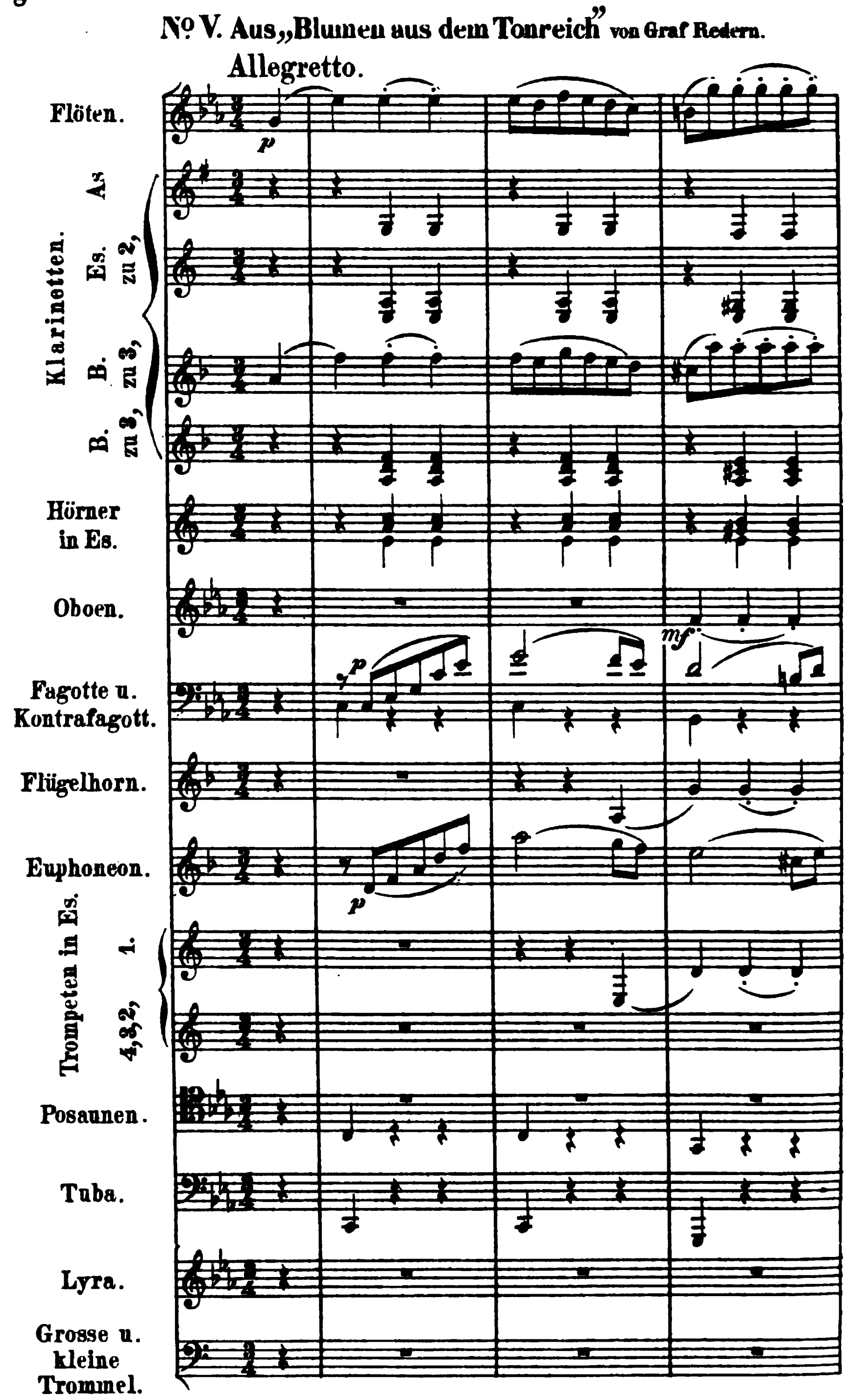

tr
U. S. W.
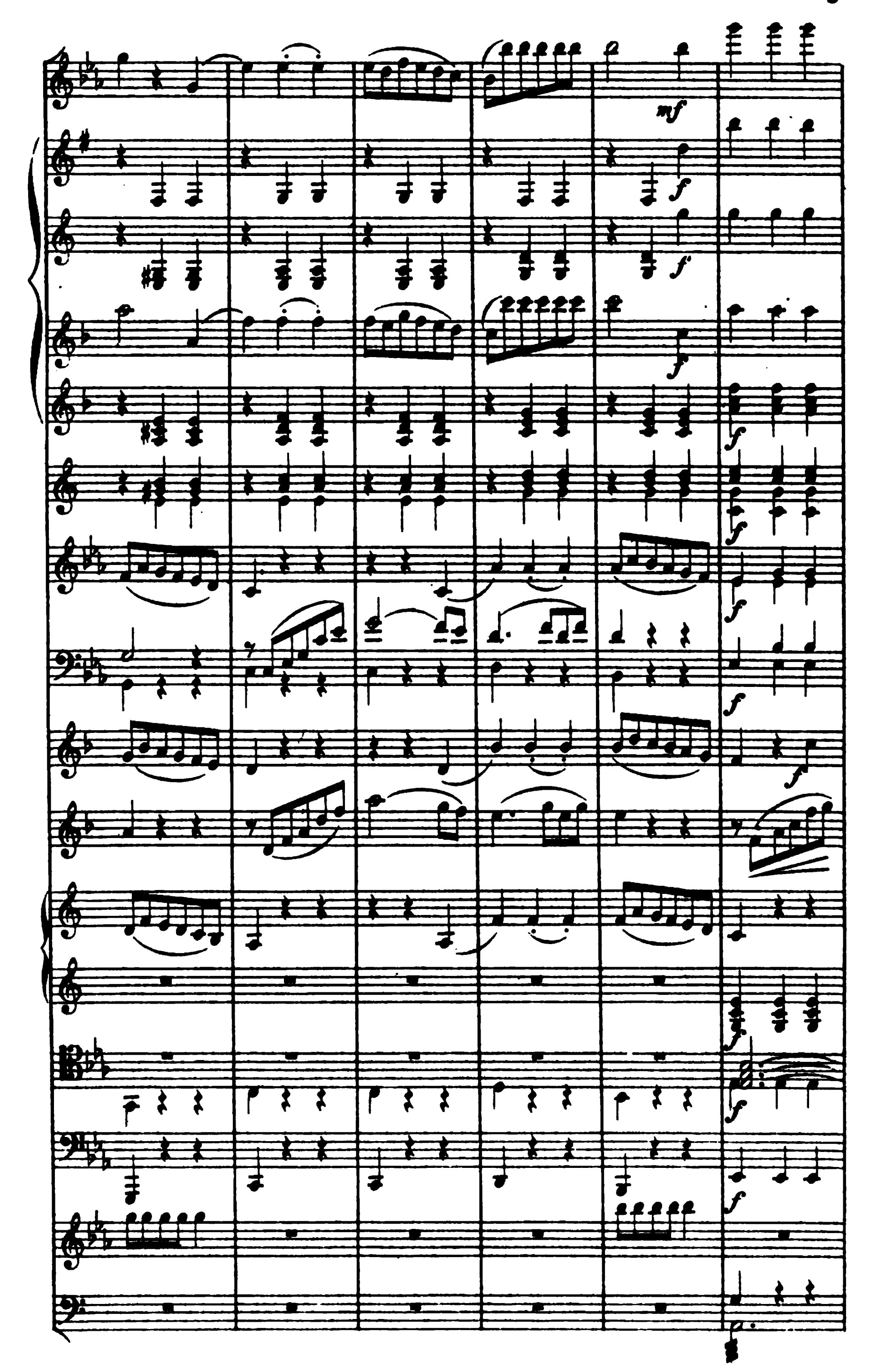
Nº IV.
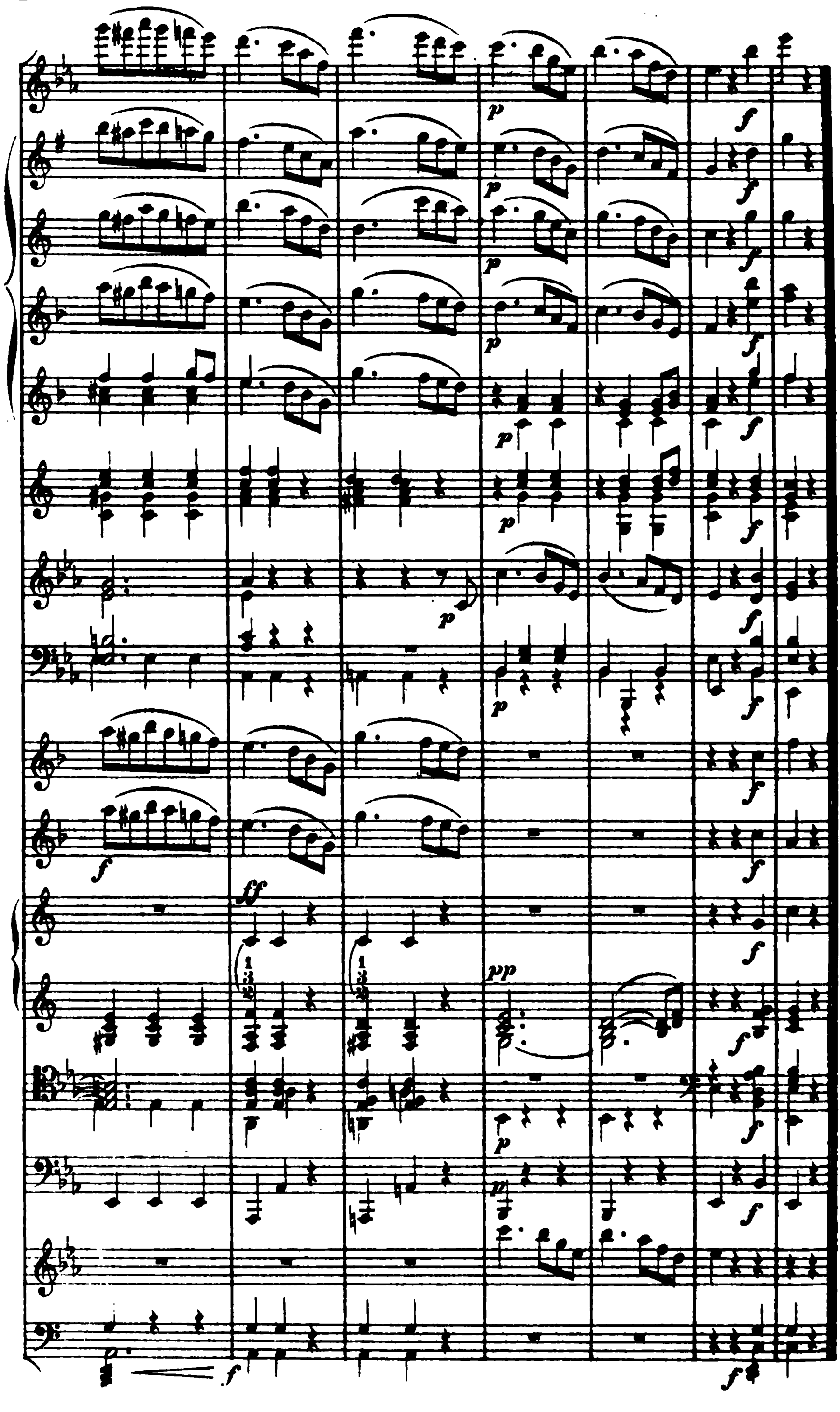

Flauti piccoli.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in Es.
Clarinetti in B.
Corni di bassetto.
Fagotti.
Serpente e Contra-Fagotto.
Corni in Es. 1. 2.
Corni in Es. 3. 4.
Trombe in Es. 1. 2.
Trombe in Es. 3. 4.
Corno cromat. di tenore
Tromboni.
Triangolo Gran tamb. e Piatti.
tr


tr
u. s.w.
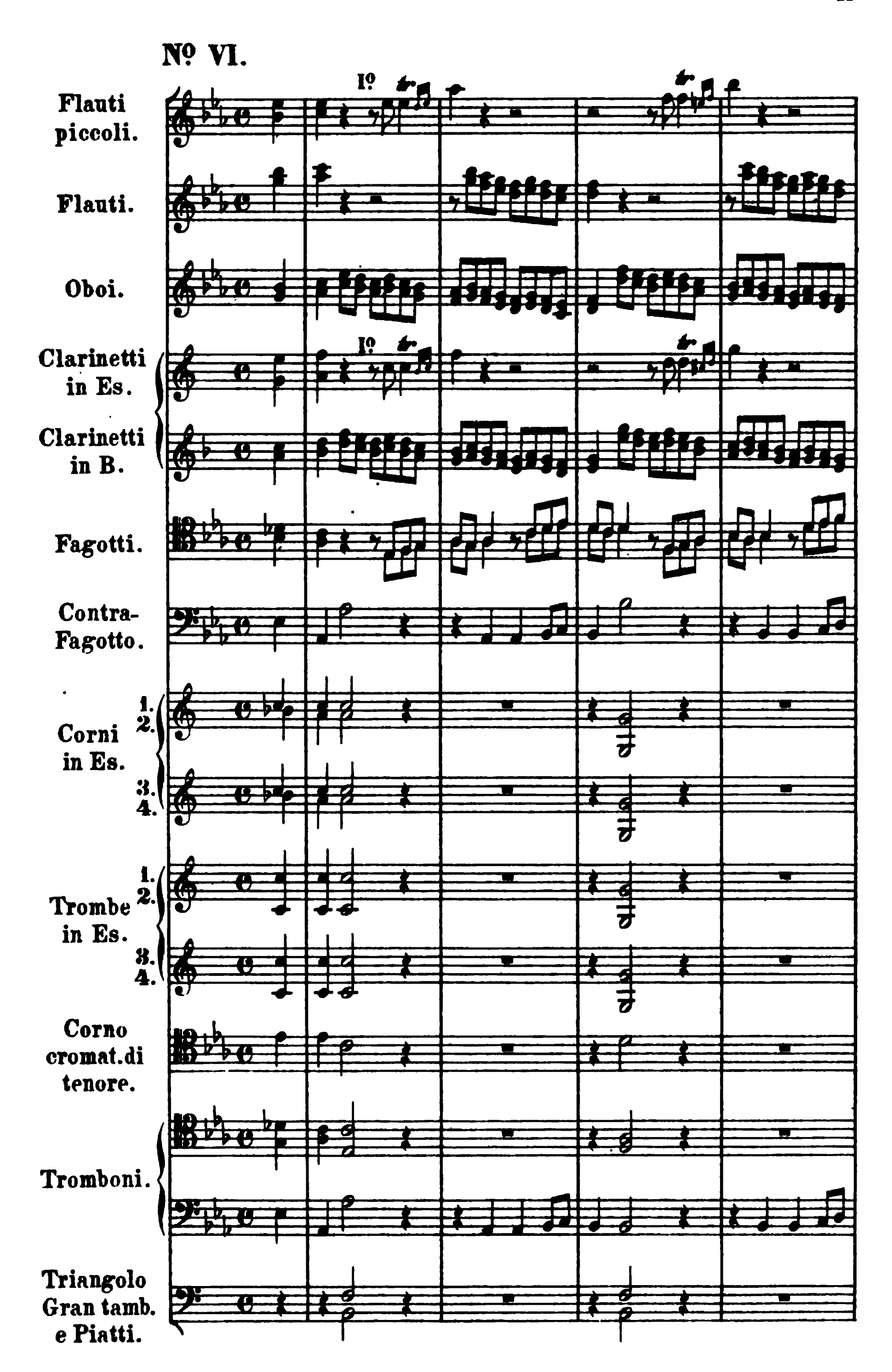
№ V. Aus „Blumen aus dem Tonreich" von Graf Redern.
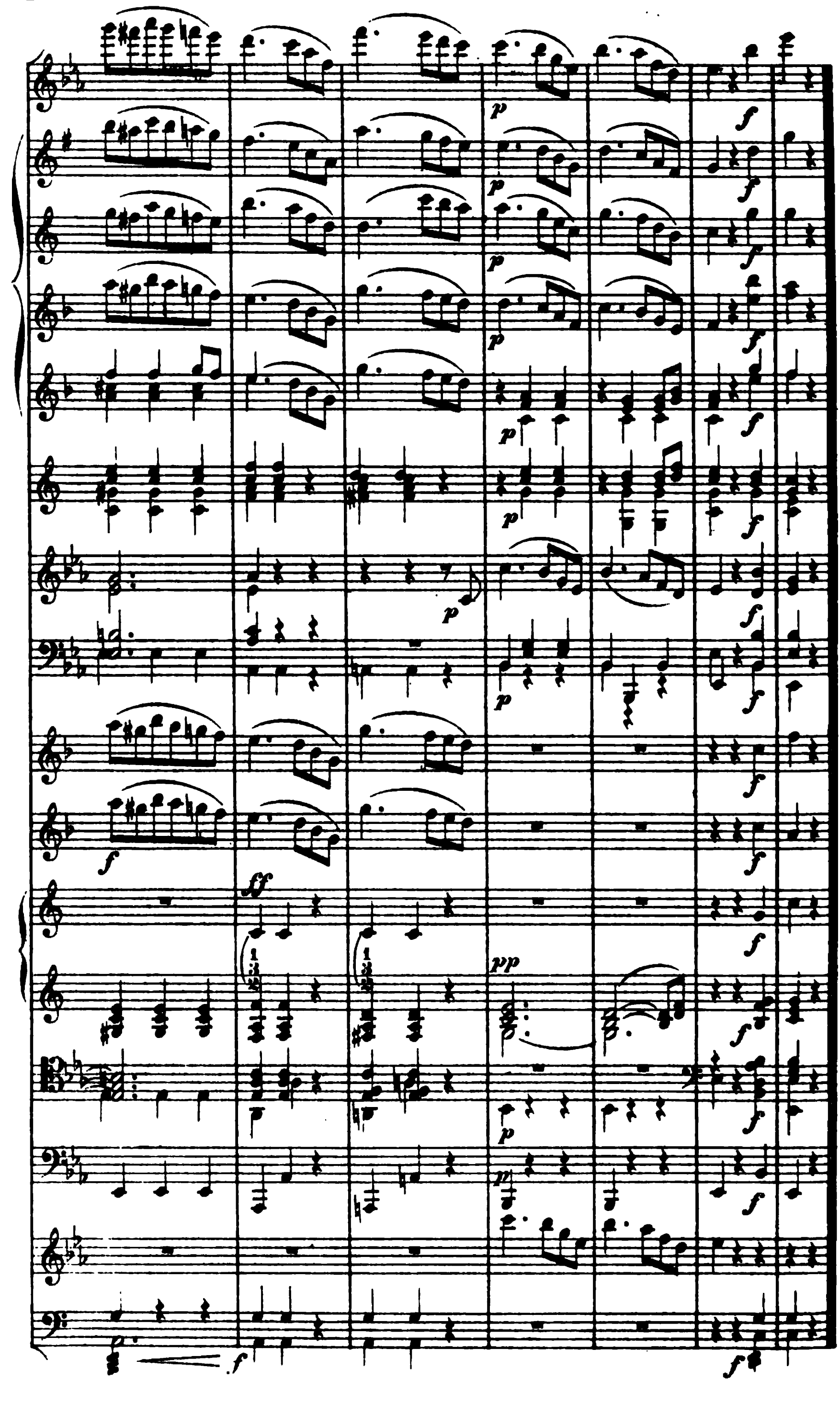





p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
f
f
ff
f
pp
f
p
f
p
f
f
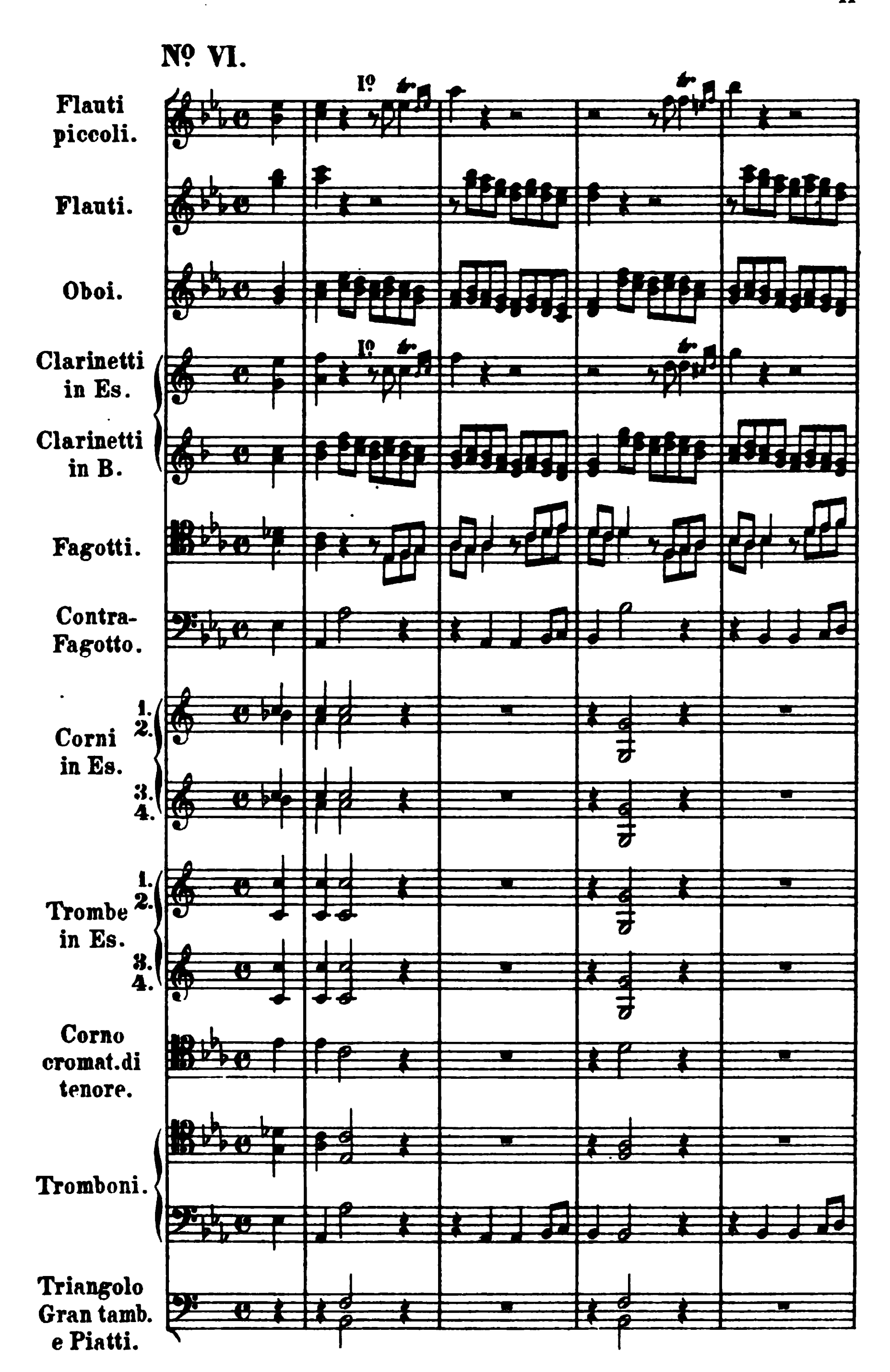
Nº VI.
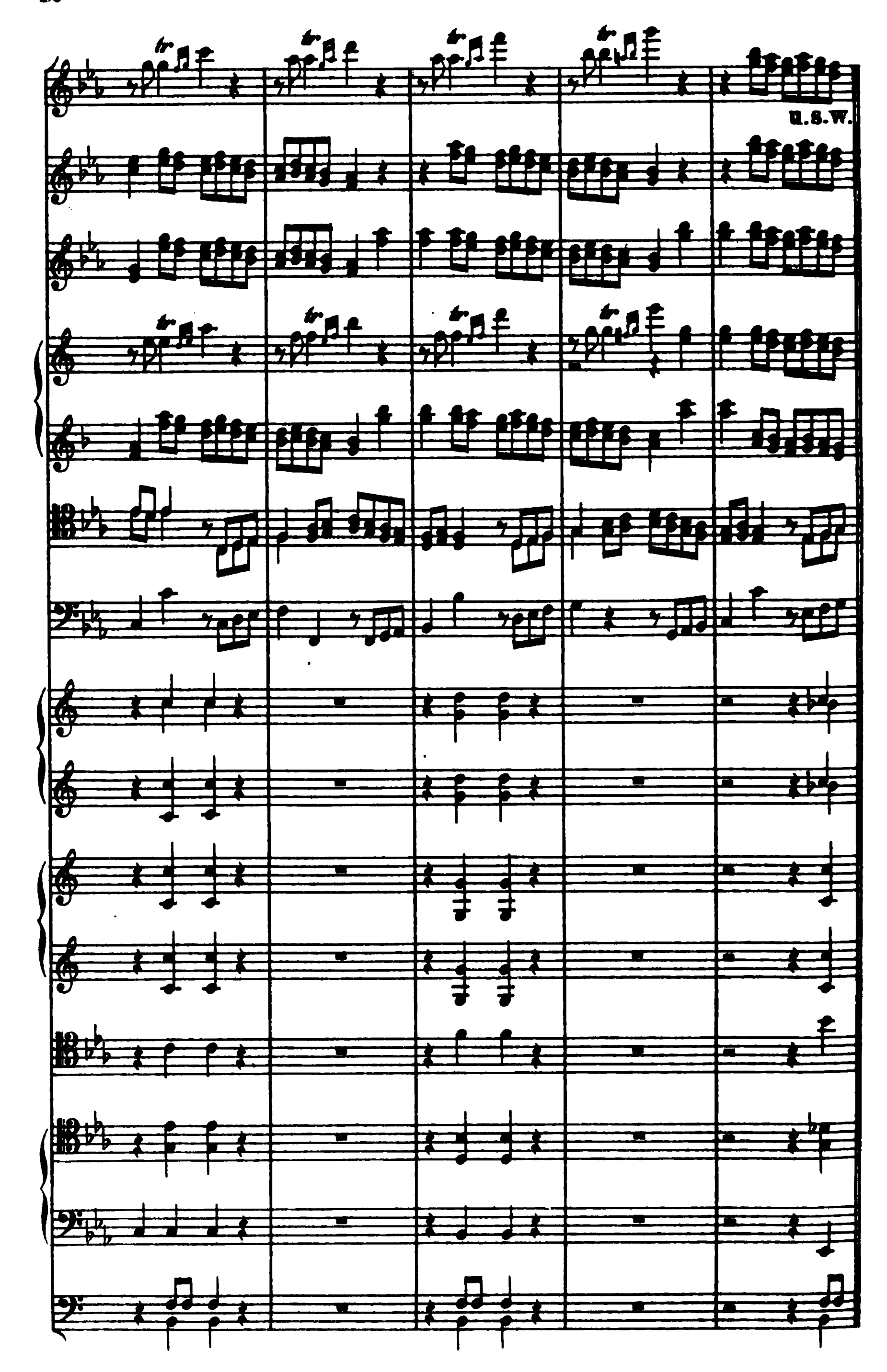


Flauti piccoli.
Iº
tr
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in Es.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Contra-Fagotto.
Corni in Es.
1.
2.
3.
4.
Trombe in Es.
Corno cromat. di tenore.
Tromboni.
Triangolo Gran tamb. e Piatti.
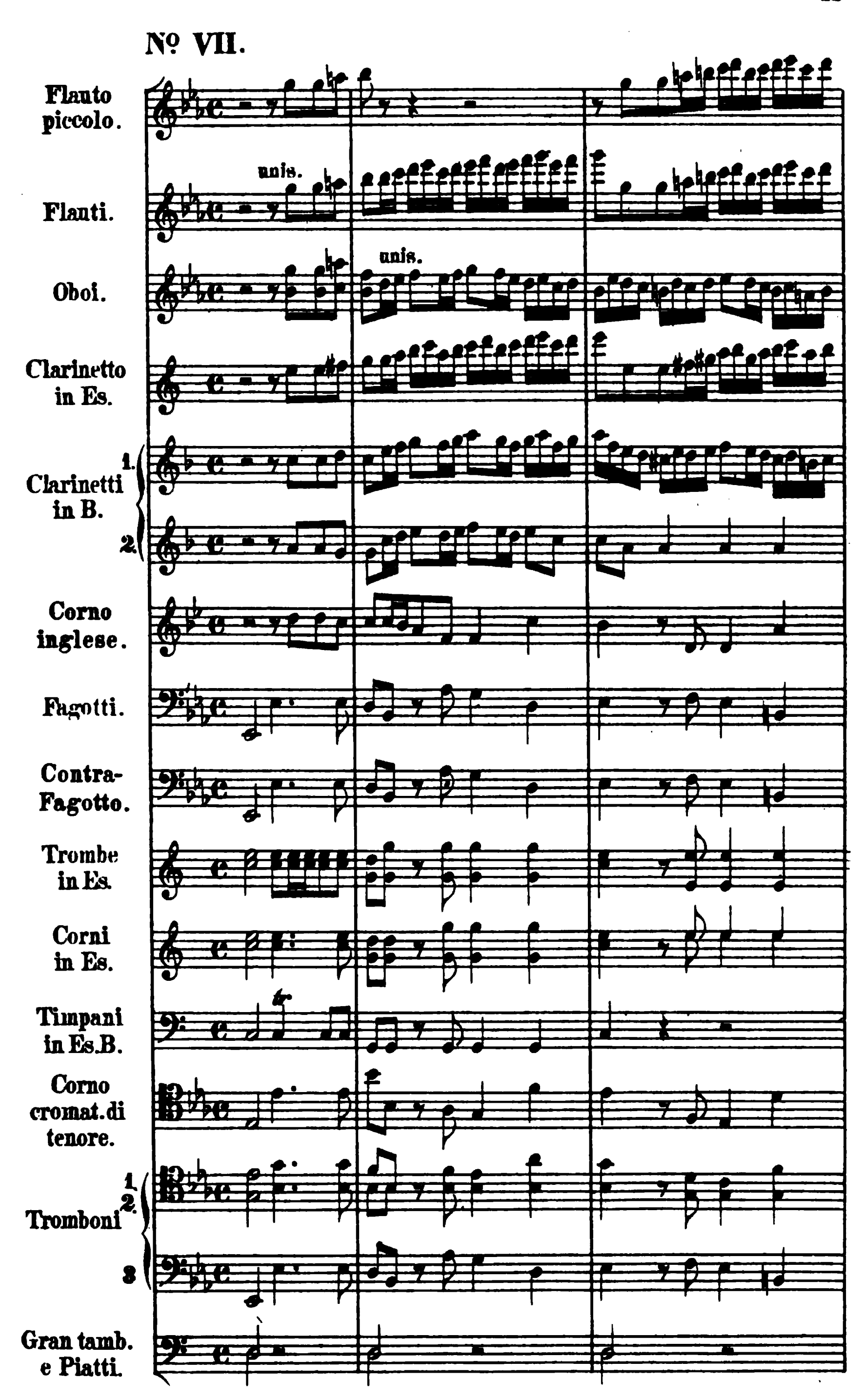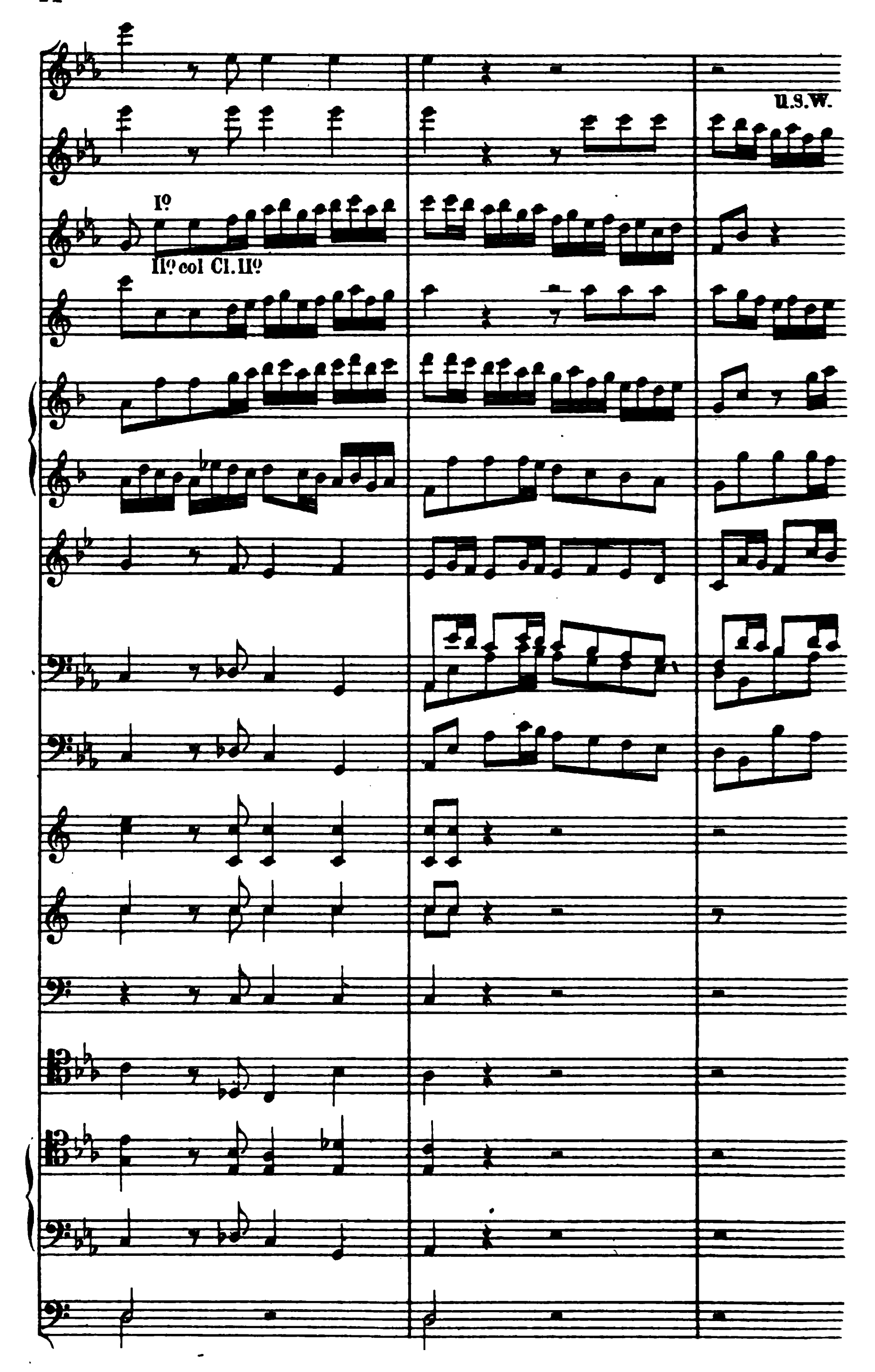


Nº VI.
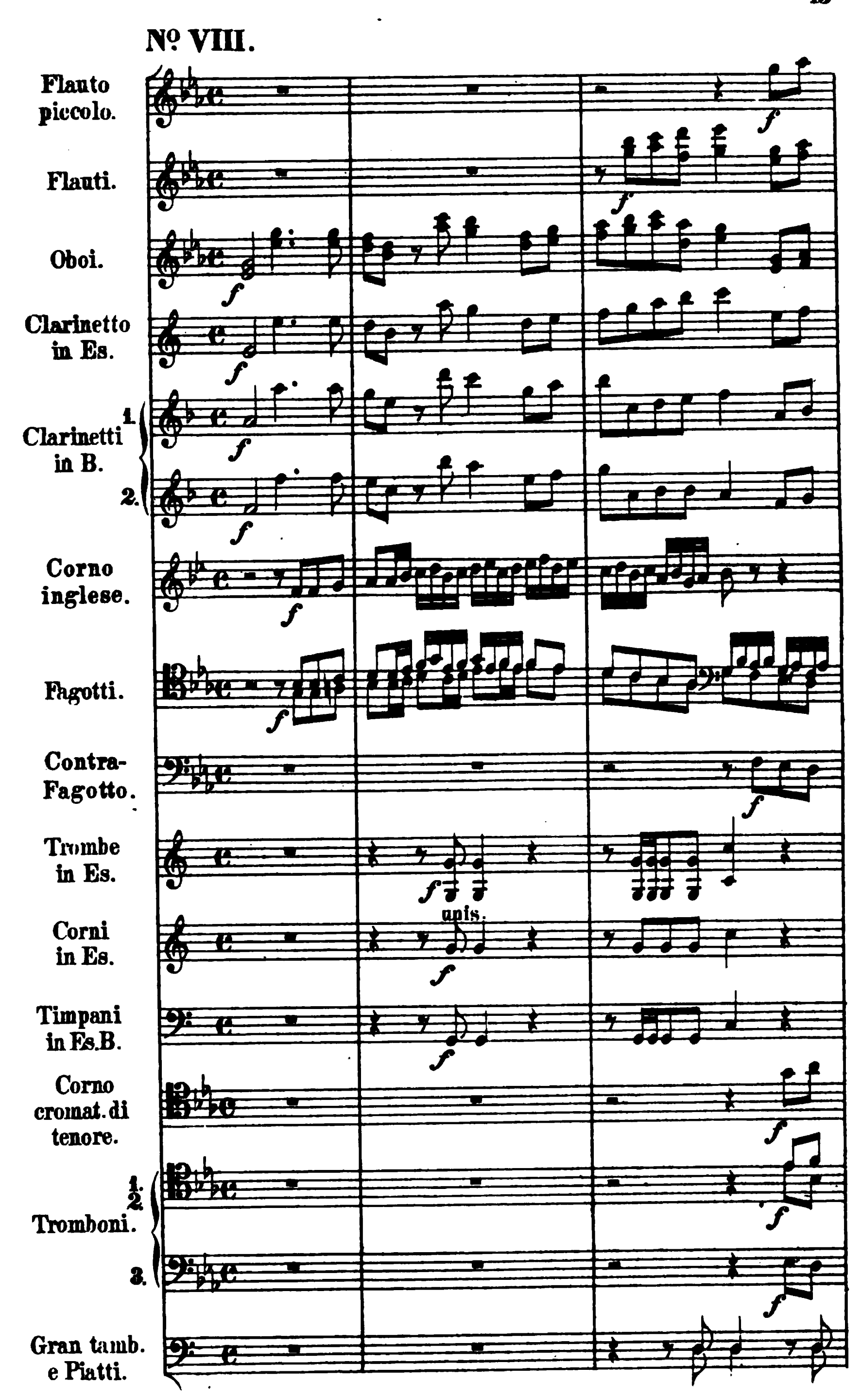

Flauti piccoli.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in Es.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Contra-Fagotto.
Corni in Es.
Trombe in Es.
Corno cromat. di tenore.
Tromboni.
Triangolo Gran tamb. e Piatti.
Iº
tr
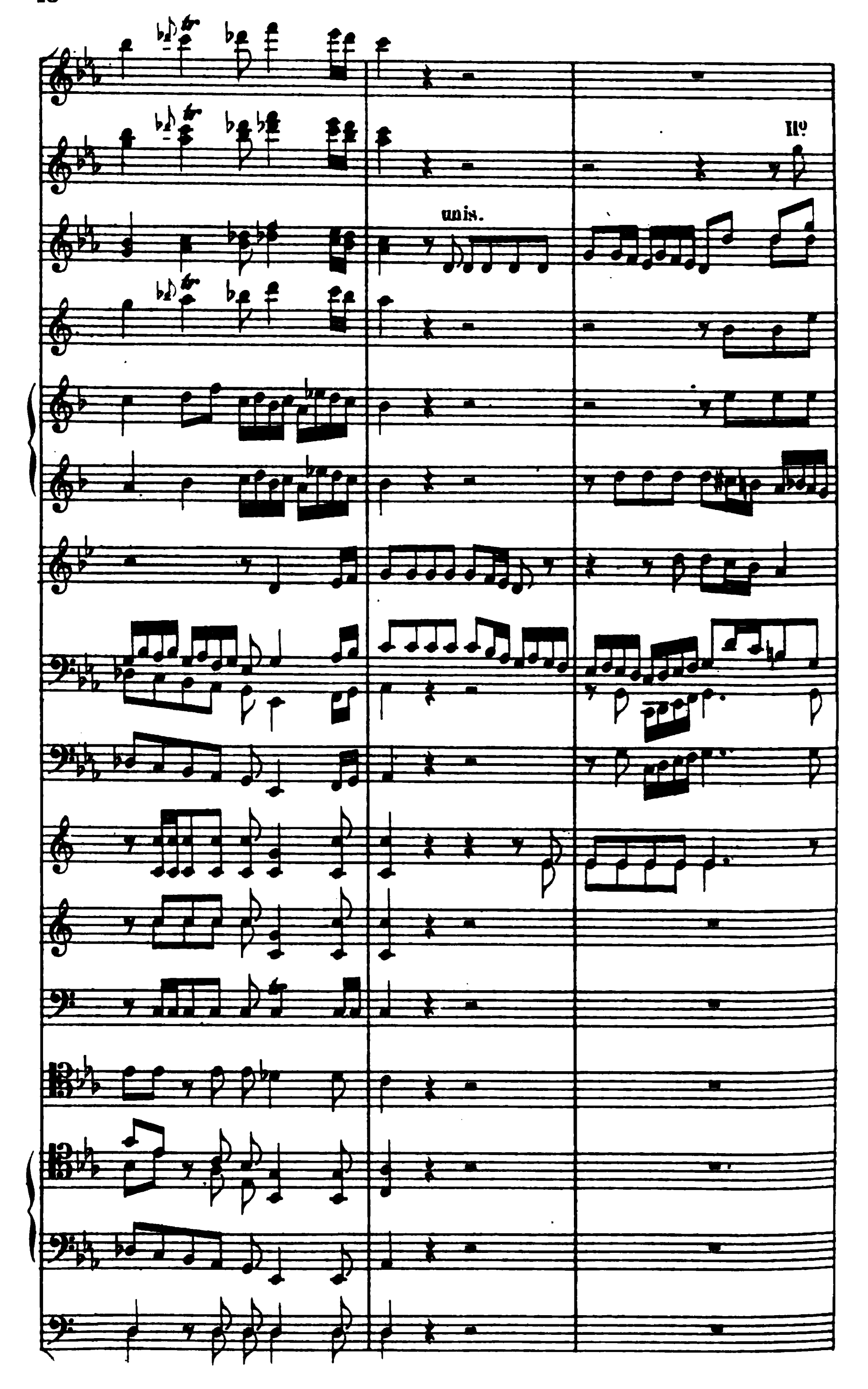

tr
U.S.W.
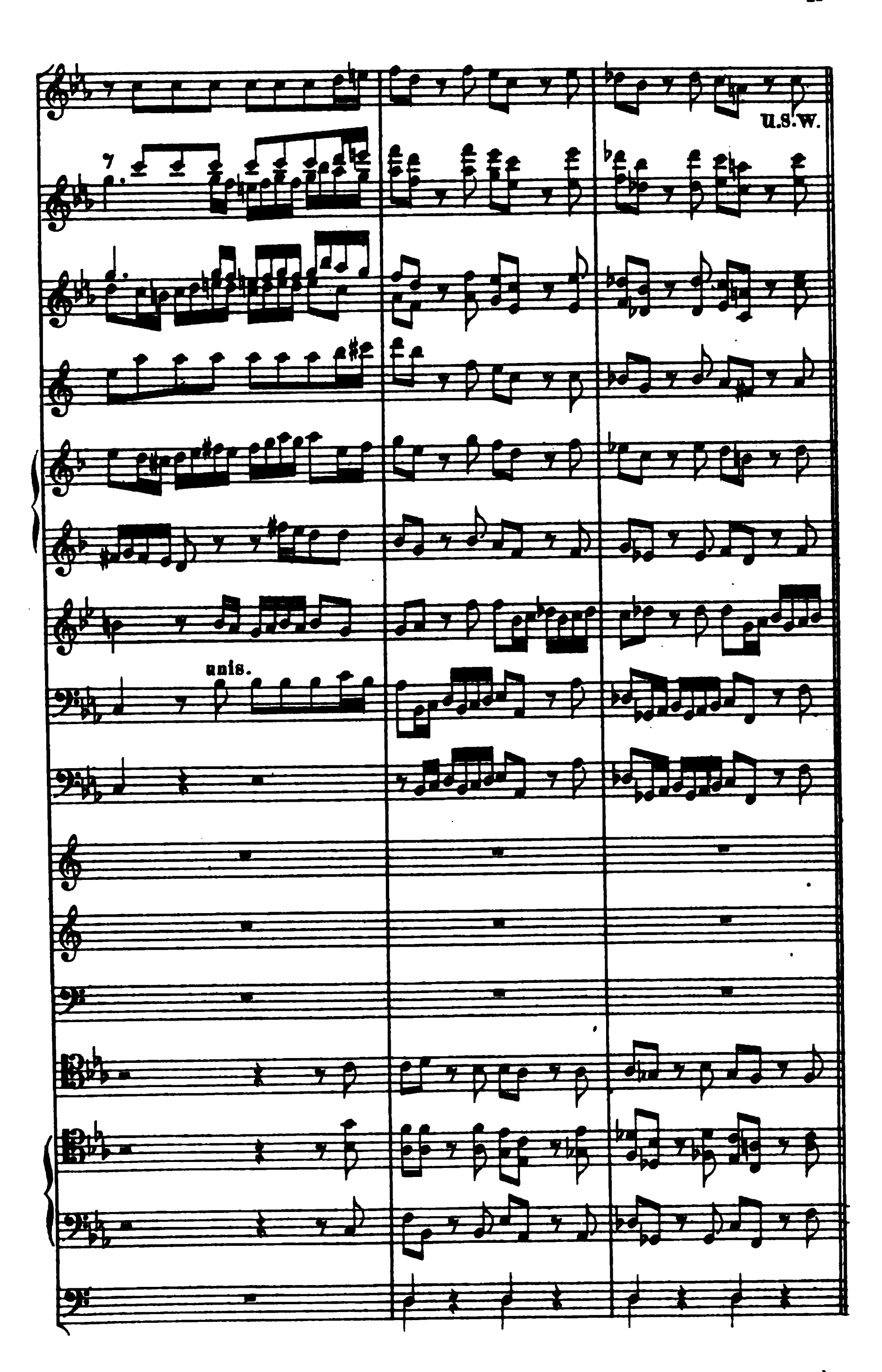
Nº VII.


Flauto piccolo.
Flauti.
unis.
Oboi.
unis.
Clarinetto in Es.
Clarinetti in B.
1.
2.
Corno inglese.
Fagotti.
Contra-Fagotto.
Trombe in Es.
Corni in Es.
Timpani in Es.B.
Corno cromat. di tenore.
Tromboni
1.
2.
3
Gran tamb. e Piatti.
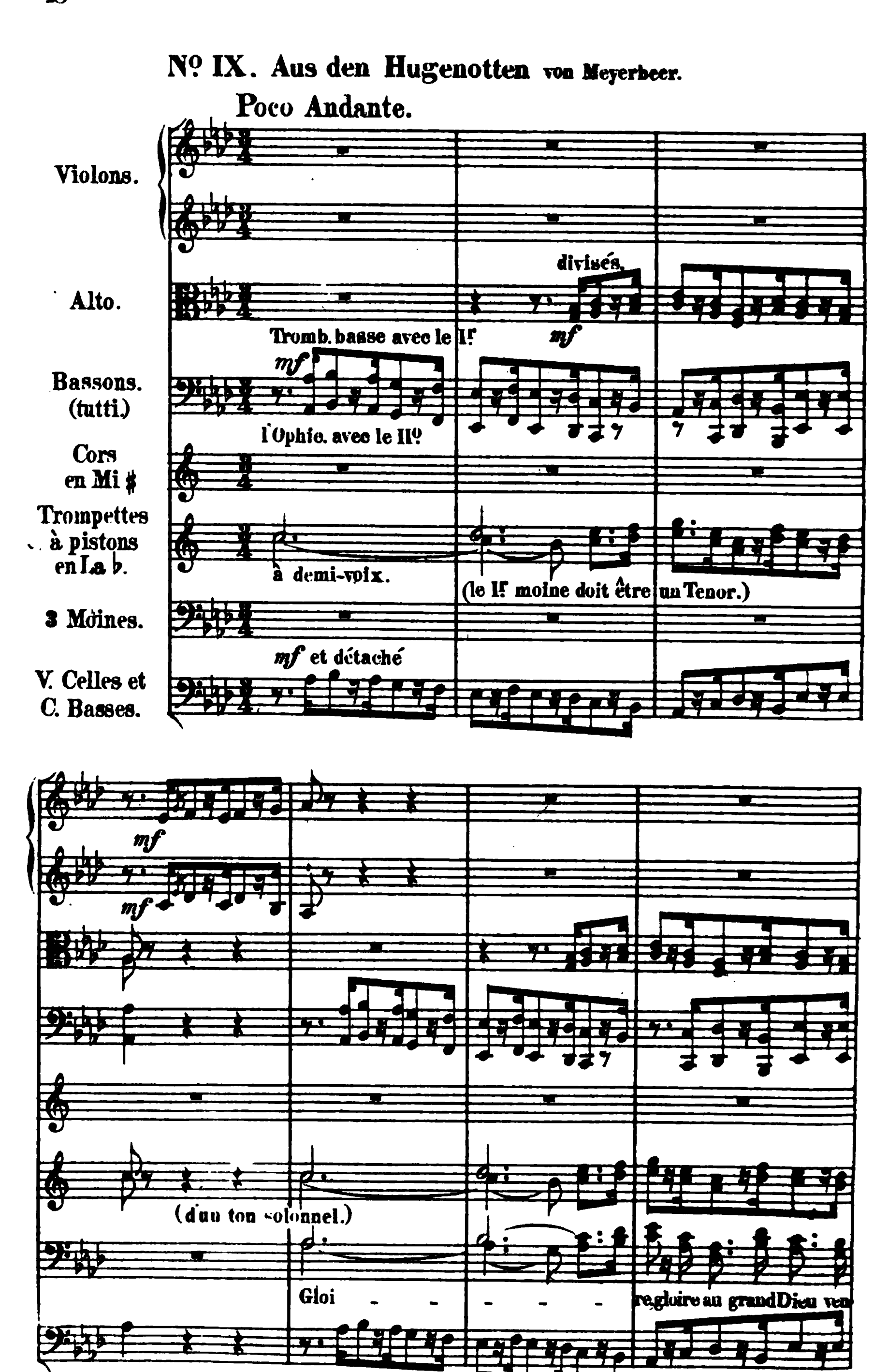

u.s.w.
I⁰
II⁰ col Cl. II⁰
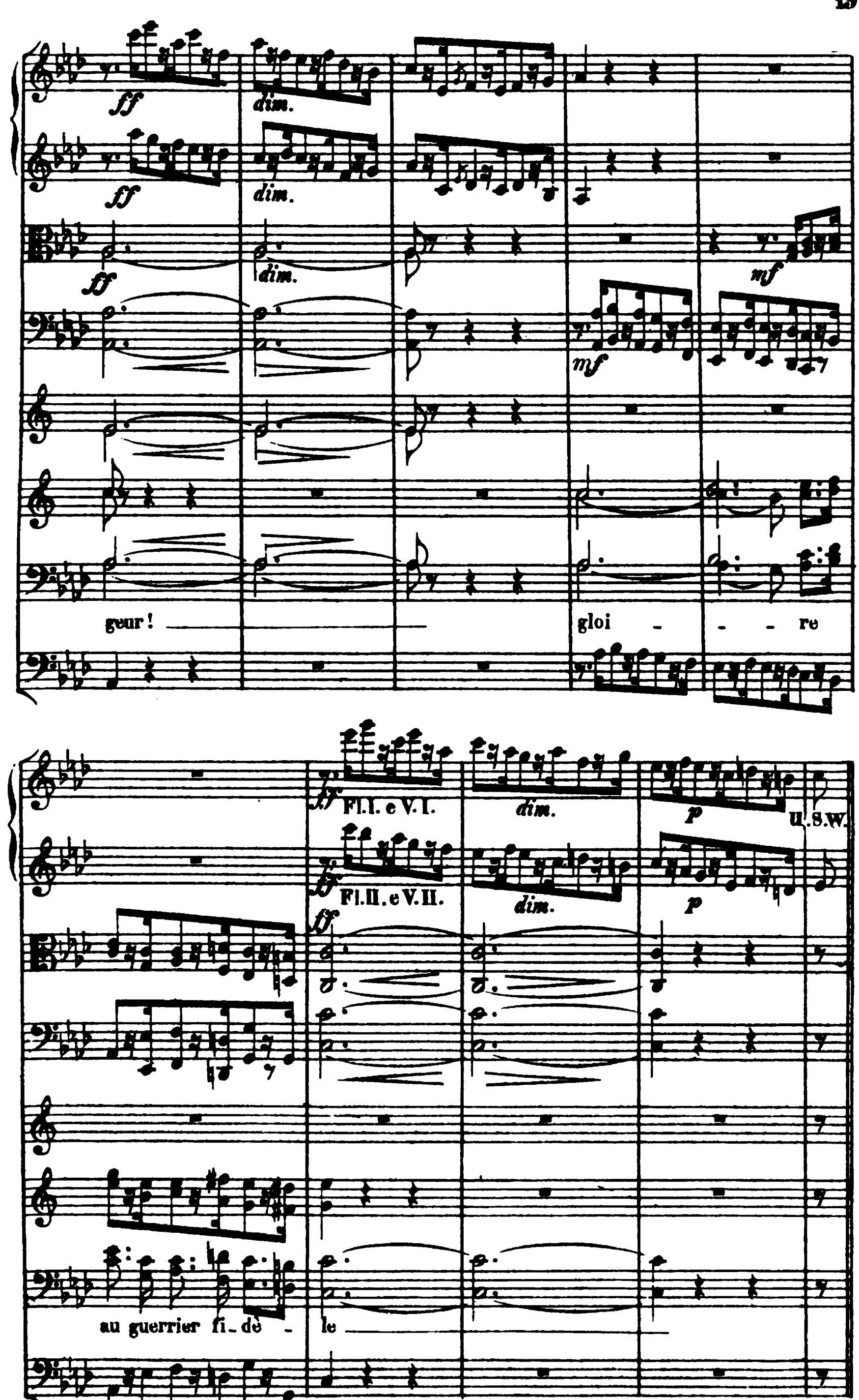

Nº VIII.
Flauto piccolo.
Flauti.
Oboi.
Clarinetto in Es.
Clarinetti in B.
1.
2.
Corno inglese.
Fagotti.
Contra-Fagotto.
Trombe in Es.
Corni in Es.
unis.
Timpani in Es.B.
Corno cromat. di tenore.
Tromboni.
1.
2.
3.
Gran tamb. e Piatti.


IIº
unis.


u.s.w.
unis.

Nº IX. Aus den Hugenotten von Meyerbeer.
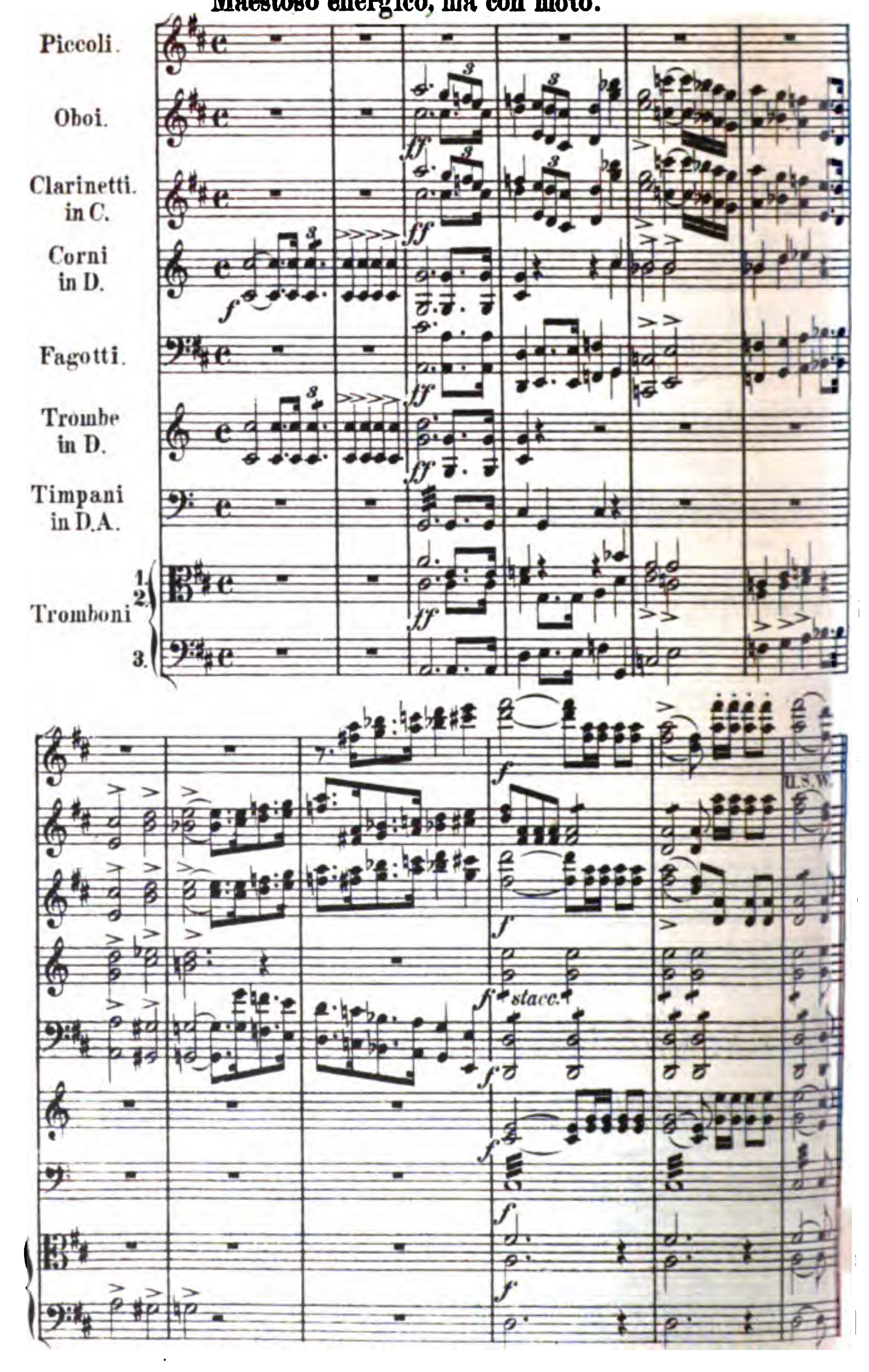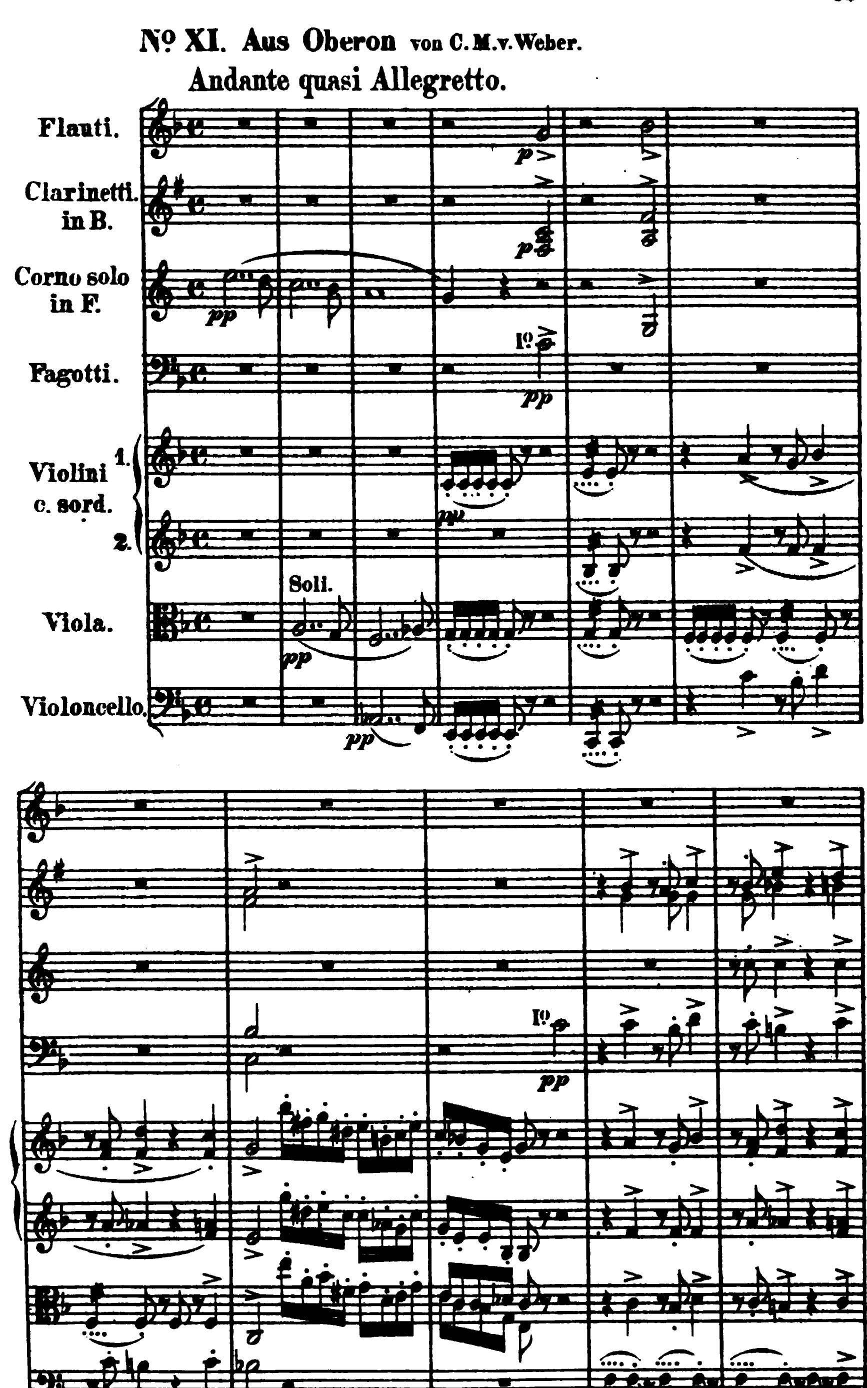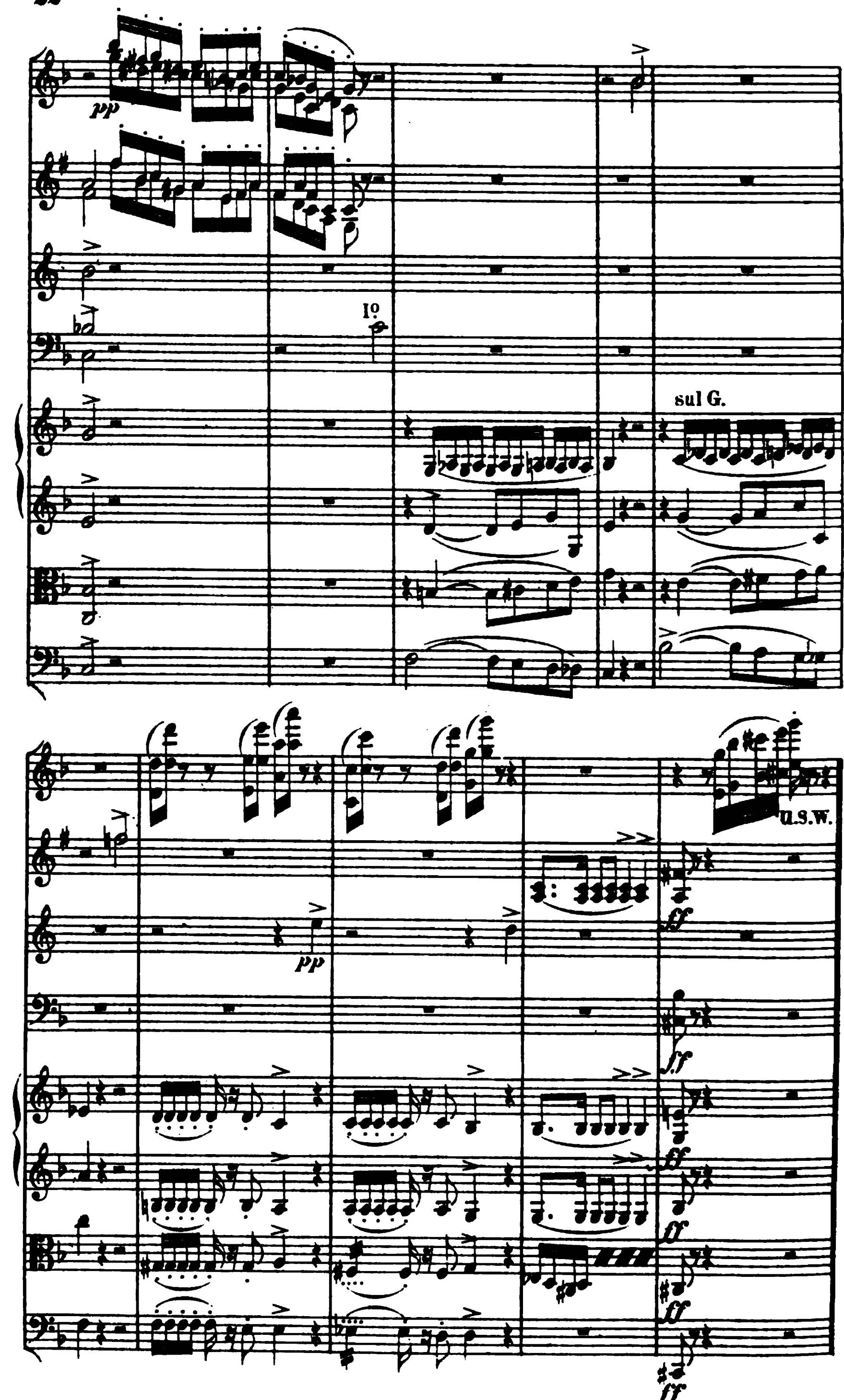




ff
dim.
ff
dim.
ff
dim.
mf
mf
geur !
gloi - - - re
ff
Fl.I. e V.I.
dim.
p
U.S.W.
ff
Fl.II. e V.II.
dim.
p
ff
au guerrier fi_dè -
le

Nº X. Aus Euryanthe von C. M. v. Weber.

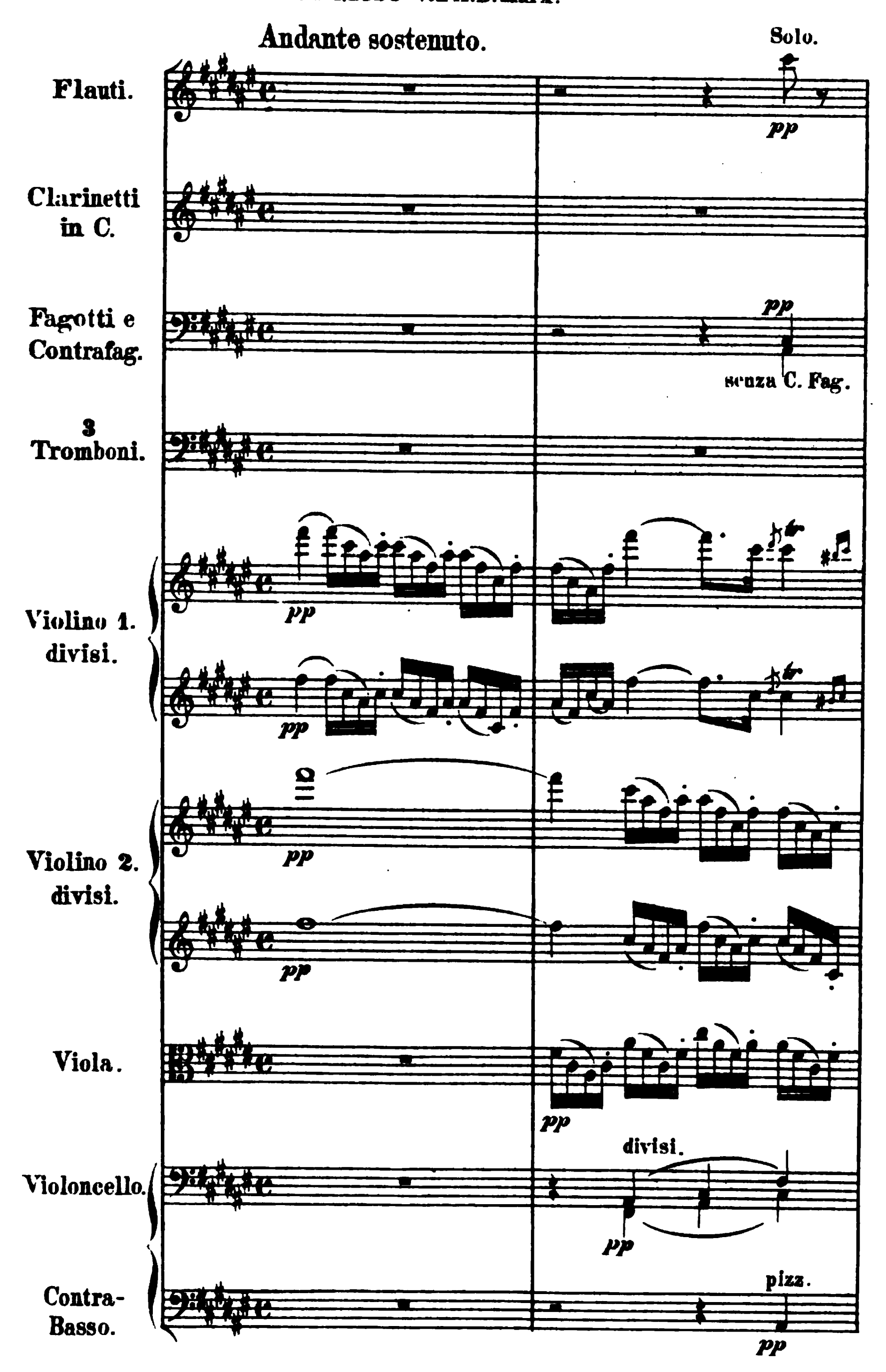
Maestoso energico, ma con moto.
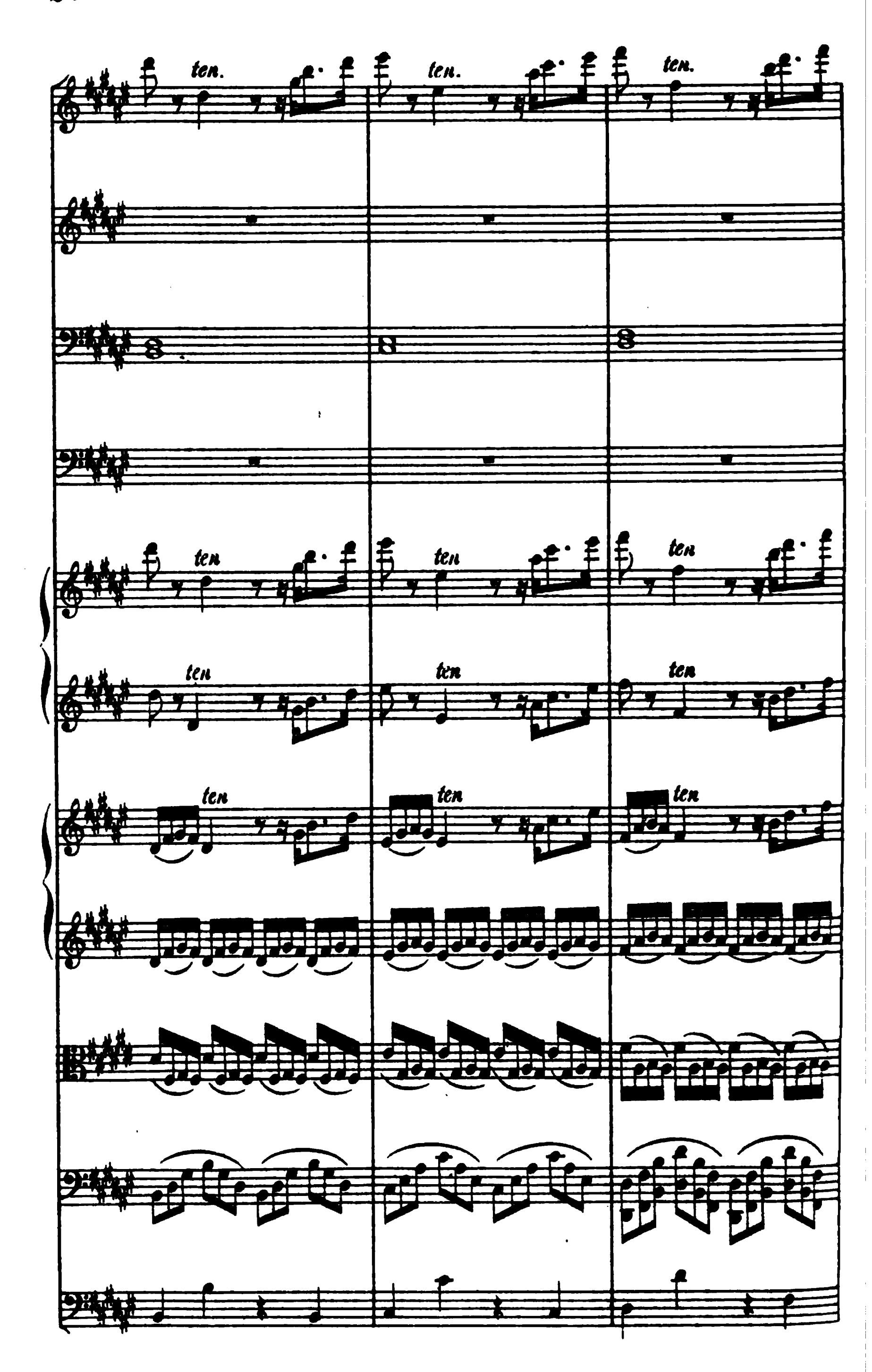



Nº XI. Aus Oberon von C. M. v. Weber.
Andante quasi Allegretto.
Flauti.
Clarinetti. in B.
Corno solo in F.
Fagotti.
Violini c. sord. 1. 2.
Viola.
Violoncello.
Soli.
pp
p
1º.
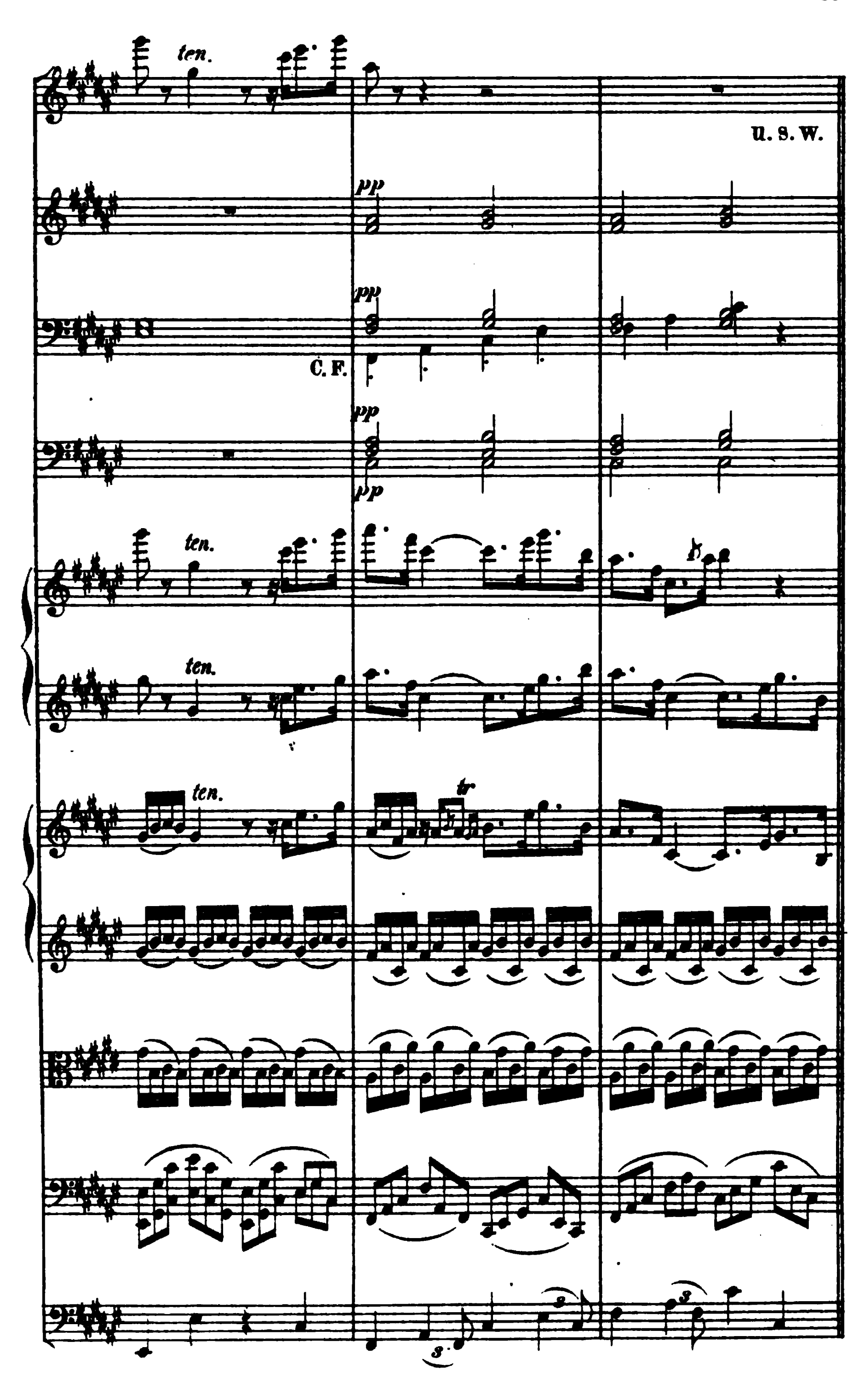

pp
I°
sul G.
pp
U.S.W.
ff
ff
ff
ff
ff
ff

Nº XII. Aus Mose von A.B. Marx.
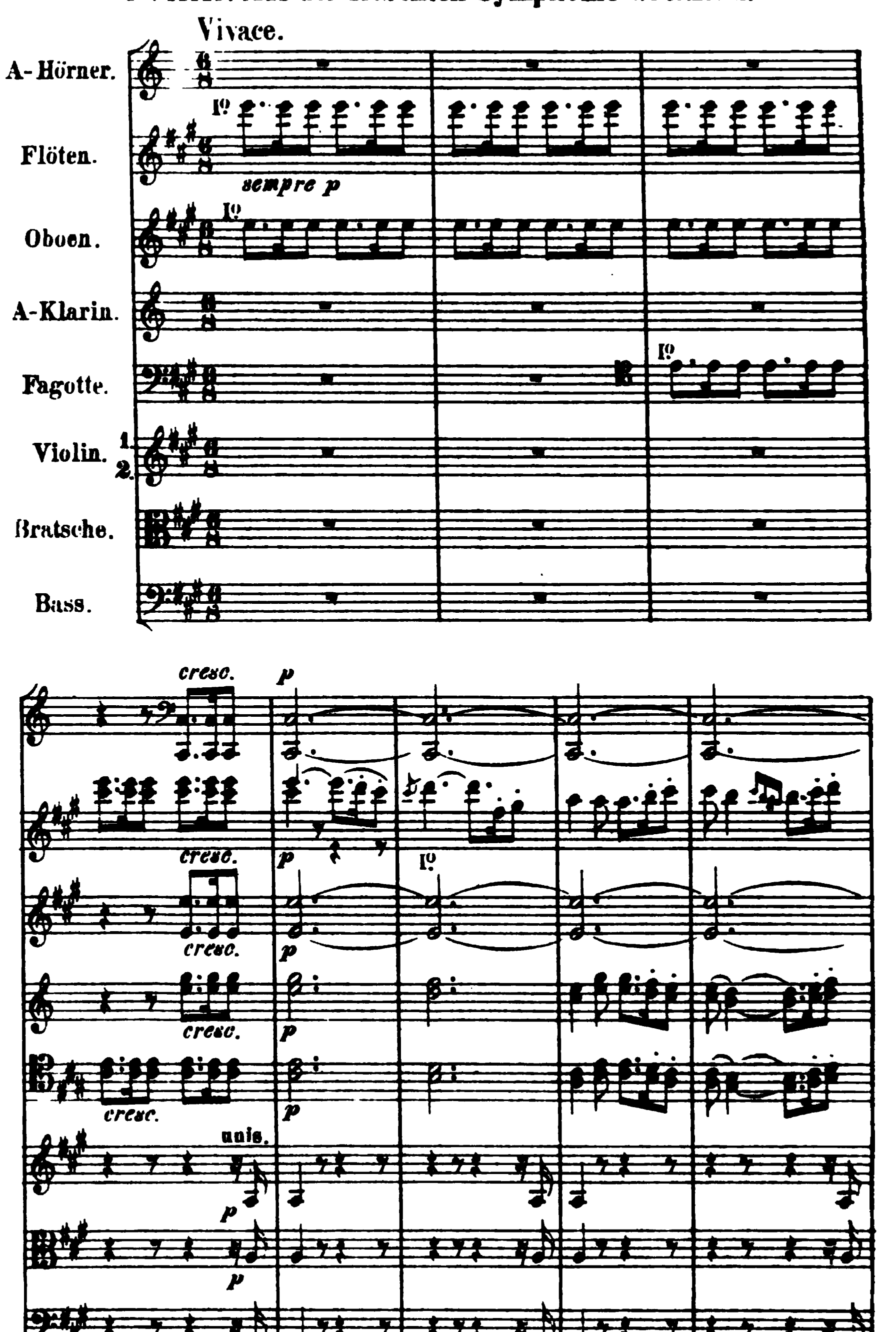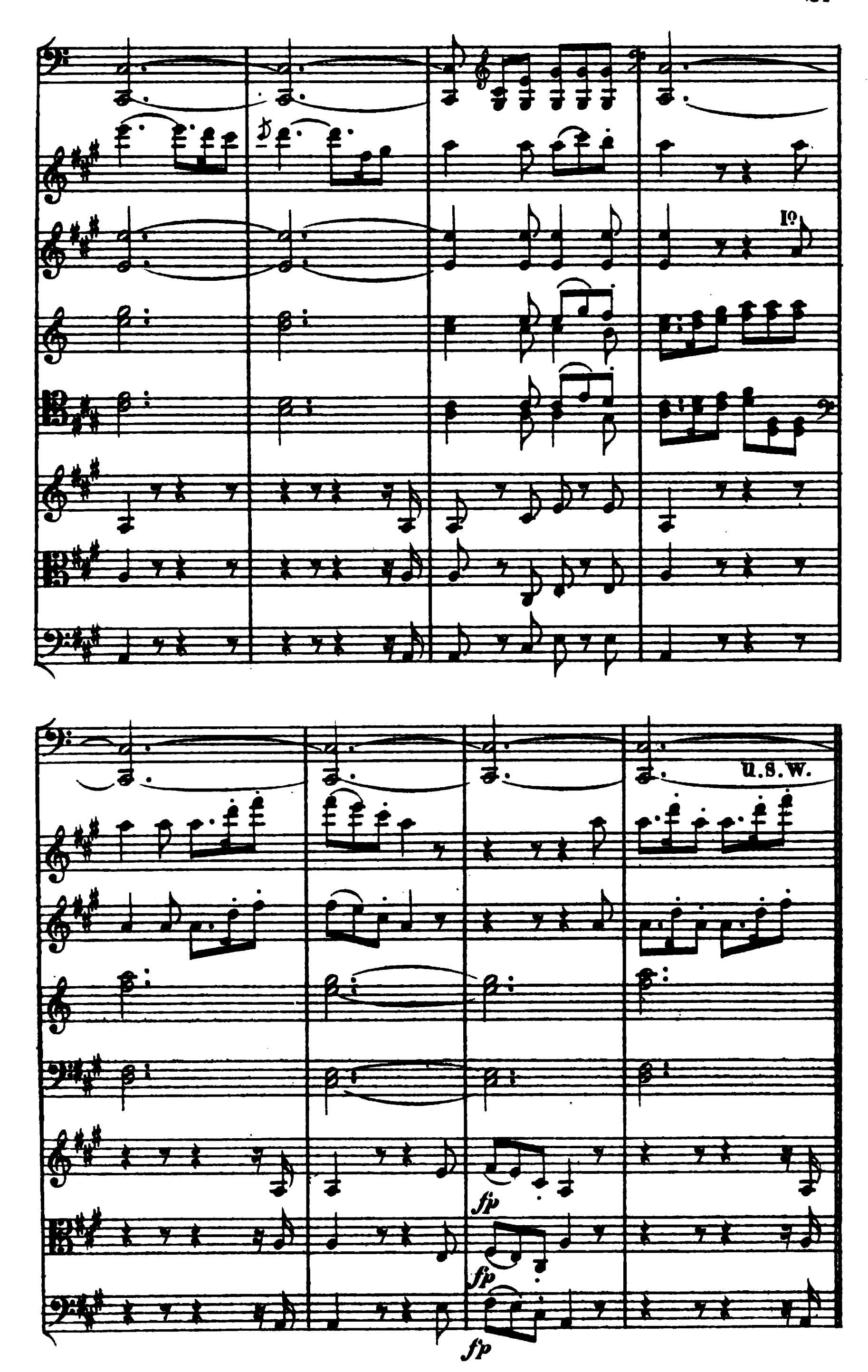




ten.
ten.
ten.
ten
ten
ten
ten
ten
ten
ten
ten
ten


ten.
u. s. w.
pp
pp
C. F.
pp
pp
ten.
ten.
ten.
tr
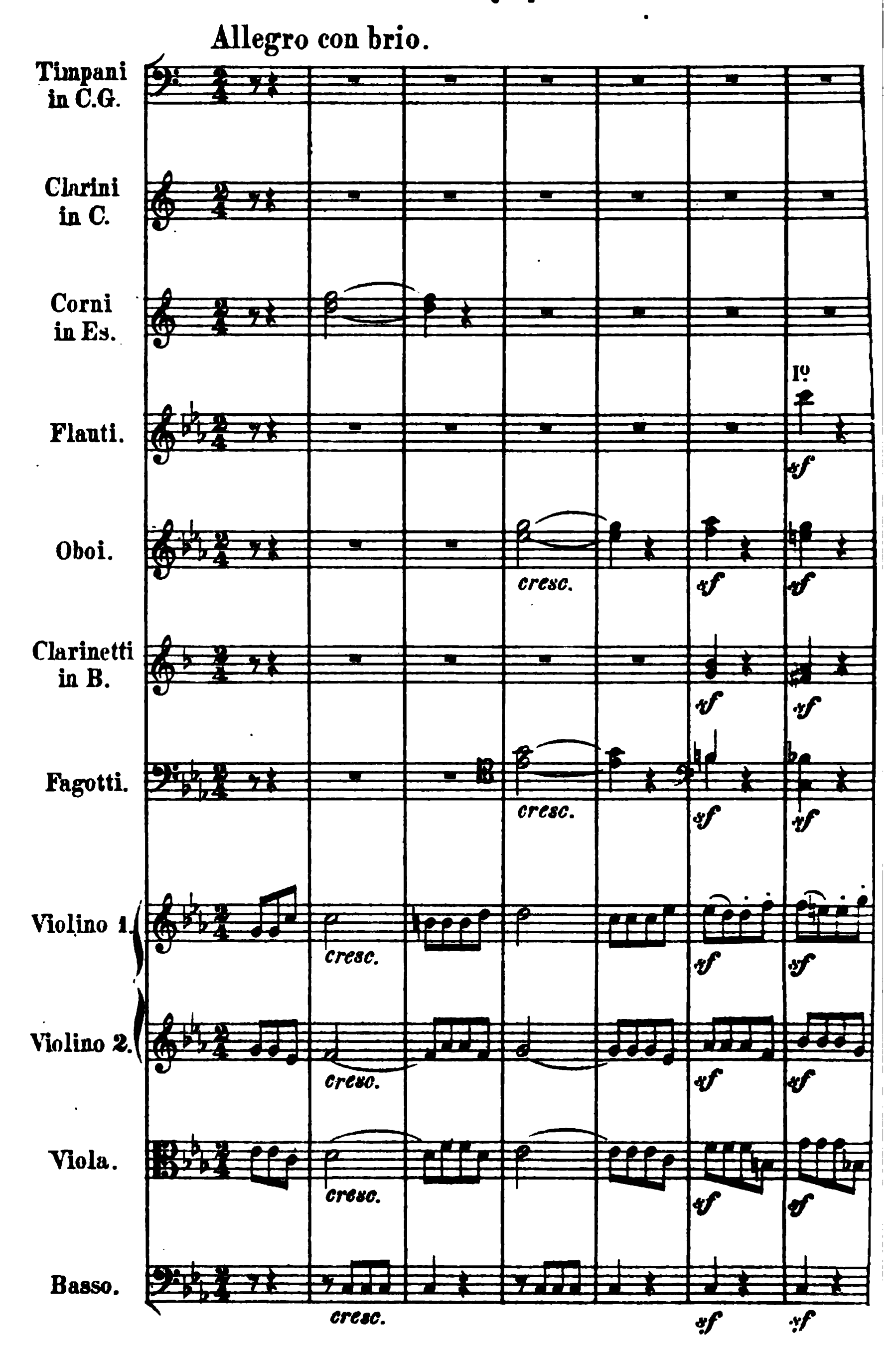
Nº XIII. Aus der siebenten Symphonie v. Beethoven.
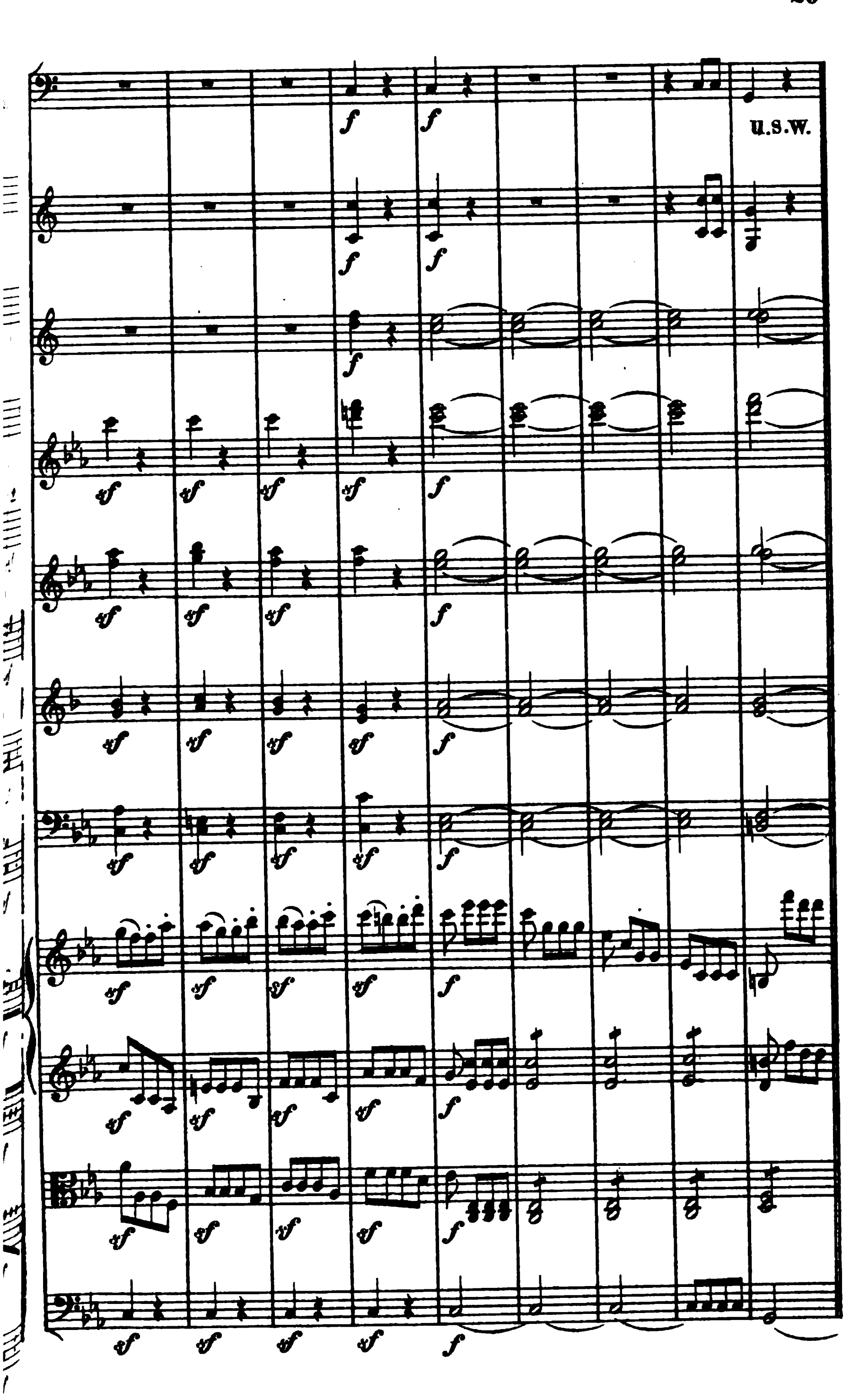




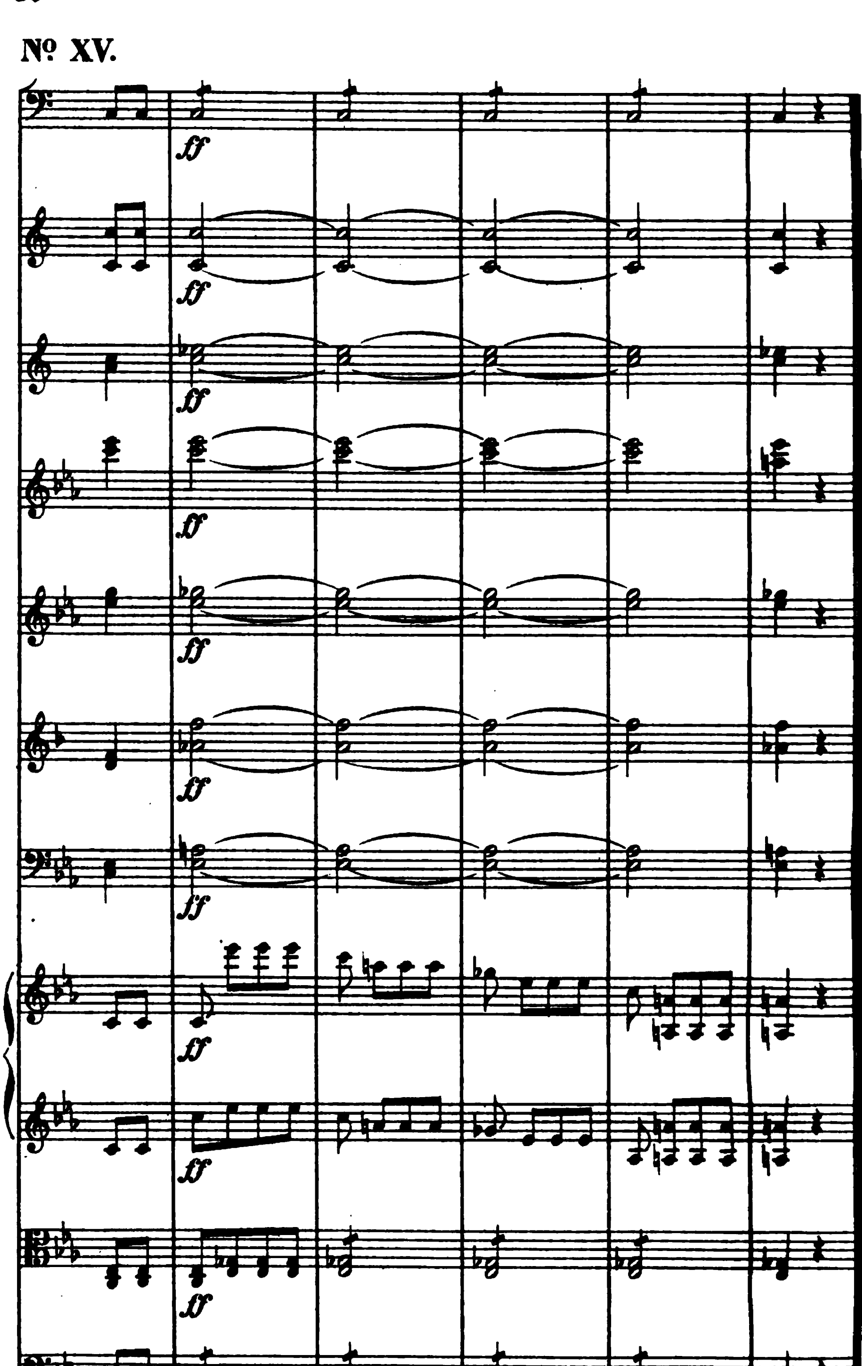
I°
U.S.W.
fp
fp
fp

Nº XIV. Aus der fünften Symphonie von Beethoven.




u.s.w.

Nº XV.





In demselben Verlage sind erschienen:

Marx, Adolf Bernhard, Die Lehre von der musikalischen Komposition. Praktisch-theoretisch.

Erster Theil. Neunte Auflage 1887. gr. 8. ℳ 12.—.
Zweiter Theil. Sechste Auflage 1873. gr. 8. ℳ 10.50.
Dritter Theil. Fünfte Auflage 1879. gr. 8. ℳ [illegible].—.

Marx, Adolf Bernhard, Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung. Neunte Auflage. 1875. gr. 8. ℳ 8.—.

Marx, Adolf Bernhard, Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik. Zweite Auflage. 1873 gr. 8. ℳ 8.—.

Marx, Adolf Bernhard, Vollständige Chorschule. Mit Übungssätzen in Partitur. 1860. Lex. 8. ℳ 7.50.

Marx, Adolf Bernhard, Ausgesetzte Stimmen zu den Übungssätzen der Chorschule. 1860. Lex. 8. ℳ. 3.—.

Riemann, Hugo, Studien zur Geschichte der Notenschrift. 1878. 8. ℳ 10.—.

Riemann, Hugo, Handbuch der Harmonielehre. 2. vermehrte Auflage der Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre 1888. 8. ℳ 5.—.

Riemann, Hugo, Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts. 1888. 8. ℳ 4.50.

Riemann, Hugo, Musikalische Syntaxis. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre. 1877. gr. 8. ℳ 3.—.

Riemann, Hugo, Die Entwickelung unserer Notenschrift. 188[illegible] gr. 8. ℳ 1.—.

Riemann, Hugo, Die Natur der Harmonik. 1882. gr. 8. ℳ 1.—.

Riemann, Hugo, Der Ausdruck in der Musik. 1883. gr. 8. ℳ 1.—

Gevaert, F. A., Neue Instrumenten-Lehre. Aus dem Französischen übersetzt von Dr. Hugo Riemann. 1887. 4. Kar[illegible] ℳ 20.—.

